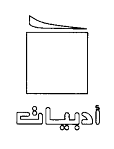
أدبيات

تقنيات الفن القصصي

إشراف الدكتور محمود علي مكي

أستاذ الأدب الأندلسي – كلية الآداب بجامعة القاهرة
وعضو مجمع اللغة العربية



تقنيات الفن القصصي

عبر الراوي والحاكي

الدكتور أحمد درويش

أستاذ بجامعة القاهرة

عميد كلية الآداب بجامعة السلطان قابوس



الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

١٠ (أ) شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر

يطلب من : شركة أبو الهول للنشر
٣ شارع شواربي بالقاهرة ت : ٣٩٣٥٦٠٨ ، ٣٩٢٠٦١٦
١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقا) - الشلالات ، الإسكندرية ت : ٤٩٢٤٨٣٩

الطبعة الأولى ١٩٩٨

رقم الايداع ١٩٩٨/١٠٩٢٤

الترقيم الدولي ٨ - ٠٣٤١ - ١٦ - ٩٧٧ ISBN

طبع في دار نوبار للطباعة ، القاهرة

المحتويات

الصفحة

الصفحة

الصفحة



بين يدي الكتاب

يهتم هذا الكتاب بتقنيات الفن القصصي في الأدب العربي في شطريه التراثي والمعاصر، منطلقًا من « الراوي » و « الحاكي » حينًا ، وحينًا آخر من « الرواية » و « الحكاية » .

والواقع أن « الرّاوي » و « الحاكي » مُصطلحان يَتردَّدان في كُتب الدِّراسات النَّقديَّة والسِّيَر الشَّعبيَّة والأعمال الإبداعيَّة . ويتردد إلى جانبهما مصطلحاتٌ ، مُشتَقَّةٌ منهما أو قريبة الدَّلالة ، مثل : « الرِّوائي » و « الحَكّاء » و « الحكواتي » و « القصّاص » و « القاصّ » . وهي مصطلحات تُشير في مجملها إلى دور « المبدع النَّثريّ » الَّذي كادت تُغرقه كثرةُ أمواج الحديث عن « الْمُبدِع الشِّعري » على مرِّ العُصور ، حتّى استرد بعض مكانَته في العَصر الحديث .

ولقد لَعِب المبدع النَّثري دَورًا شديدَ الخُطورَة في تاريخ المتعة وتاريخ الفائدة معًا ، وترك بصماتِه الواضِحة في تاريخ الفُنون والآداب ، كما تركها في تاريخ الْمَعارف والعُلوم – وكان لِسانُه الطيِّع وقلمه السيَّال ، بالإضافَة إلى ذاكِرَته الحافِظة أو خياله الْمُبدع – كان هذا كله عَوْنًا للأجيال الْمُتَعاقِبة في آداب الدُّنيا . عايشها في عصور الْمُشافَهة كما عاصَرها في عصور القِراءة ، وأعانها على تبديد الخَوْف من ظُلْمة « الليالي » وتوسيع مَجال الرُّؤية في فضاء الأيّام .

ونحن نَلْجأ عادةً إلى الفُروق اللُّغوية الدَّقيقة : للإشارَة إلى الفُروق الَّتي نَظنُّها قائمة بين درَجات « الرِّواية » و « الحِكايَة » وبَيْن شرائِحهما الفَنِّية الَّتي نَظنُّها قابلةً للتَّوزيع الصَّارم على حقول المعارف والفُنون أو عَلى أجْناس الأدَب القديم والحَديث ، أو على طَبَقات ذَلِك الأدب الداخِلية ، الَّتي قد تَتوزَّع بحَسب أنْماط المتلَقِّين ، أو طَرائِق التَّوصيل .

وفي هذا الإطار قد نجد أنَّ مُصطَلحاتٍ مثل « الرِّواية » و « الرَّاوي » و « الرِّوائيّ » يرسلنا كلٌّ منها إلى حقل مختَلِف مع اتِّحادِها في الجِذْر وتقارُبها الشَّديد في الصِّياغة اللُّغَويَّة : فنحن مع « الرواية » أقربُ إلى مجال المعارف منّا إلى مَجال الفُنون ، وأقرب إلى مجال الصِّدق والواقع منّا إلى مجال التَّخييل ، وإلى مجال الجِدّ منّا إلى مجال الْمُتعَة والطَّرافة . بل إنَّنا أحيانا نقتَرب بالْمُصطَلح من مجال القَداسَة ، حين يتَّصل الأمر بروايَة الآثار الدينيَّة وتَتْويج الَّذين يكثُر رَصيدُهم من حِفظِها بلَقب « الرَّاوية » .

لكنَّنا مع مُصطَلح « الرّاوي » الذي لا يكاد يَخْتَلِف عنه من حيث قوانين الاشتِقاق اللُّغوي ، إلا بمقْدار اخْتلاف صيغَة التَّذكير عن صيغة التَّأنيث ومَفهوم الفاعِليَّة عن مَفهوم الْمُبالَغة ، ومع هذا التَّقارُب الشَّديد – فإنَّ سِياقَ الاستْخدام يربط المصطَلح في أذهانِنا بحُقول مختَلِفَة ؛ فعندما نَسمع أو نقْرأ عبارة مِثل : « قال الراوي يا سادة يا كرام » ، فنَحن نتأهَّب لتلَقِّي الأدَب الشَّعبي المعتَمِد غالبًا على الْمُشافَهة والْمُنتَمي إلى مجال الإمتاع والخَيال ، بل إنّ المصطَلح في مثل هذا السِّياق يكادُ يُثير مواقِف سَمعيَّة أو بَصَريَّة ملازِمة مثل أدَوات الموسيقى الشَّعبية كالرَّبابة أو حَلقات السَّماع في مُدُن وقرى العُصور القَديمة أو الوَسيطَة .

وإذا كان مصطلح الرّاوي من هذه النّاحِية ينتَقِل بنا من حُقول المعارف والعُلوم إلى حقول الآداب والفنون ، فإنه يظَلُّ من الناحية الزَّمنية يَشدُّنا إلى

الأدب الوسيط أو القديم ، على عكس مُصطلَح آخر قريب منه يدْفعُنا إلى دائرة الأدب الحديث وهو مصطلح « الرّوائي » الَّذي يعتمِد على ذوق الصِّيَاغَة الدَّقيقة ، لكي يُميِّز الرّاويَ الحديث عن القديم ، ومجلس القراءة الفرديَّة عن حَلْقَة السَّماع الجماعِيَّة ، ربما كما يحدث في حالة تَلمُّس التَّفرِقة بين مصطلحين مثل مصطلح « الحاكي » ومصطلح « الحَكواتي » .

وإذا كانت هذه الفُروق الاشْتِقاقيَّة بين عائلة المصطَلح الواحد تقودُنا إلى حقول دَلالية مُتنوعَة وأحيانا متباعِدة ، ويَترتَّب عَليها إقامَةُ حوائِطَ بين الأجْناس الأدَبيَّة القصَصِيَّة - فإنَّ الْمَشاكِل الَّتي تواجه كلاًّ من « الرّاوي » و « الحاكي » - إذا رمزنا بالْمُصْطلحين معًا إلى هَذين الْمُبدعين الْمُتَباعدين المتقاربَيْن - تكاد تكونُ مَشاكلَ موحَّدة في جَوهَرِها ، والحُلول الفَنِّية الْمُقْتَرَحة لدى كُلٍّ مِنْهُما ، تَكادُ تُمثِّل في مُجمَلِها سُلَّمًا تَدريجيًا ، يَحْسن النّظر إلى دَرَجاته الْمُتلاحِقَة بَعيدًا عن فِكْرة الحوائِط الصارِمَة الفاصِلَة بين العُصور القَديمَة أو الوَسيطَة أو الجديدة ، أو بين الأجْناس الشفَهِيَّة والأجناس الكِتابِيَّة .

إن هذا التَّقارب والتَّداخل ربَّما تَتَّضح قَسِماتُه لو نَظَرنا إلى أبي حيان التَّوحيديّ وابن دُرَيْد والراوي الْمَجْهول في « ألف ليلة وليلة » والراوي المعلوم ممثلا في الصَّوت الأُنْثويِّ السّاحِر لشَهر زاد - من نفس الْمَنْظور الذي ننظر به إلى علي مُبارك ونجيب مَحفوظ ويحيى حقي ويوسف الشاروني وأبو المعاطي وإبراهيم عبد المجيد وغيرهم من الكتاب المعاصرين .

إنَّ جانبًا مما توَدُّ هذه الدِّراسات أن تُثيرَه عندما تَتجمَّع في وِعاءٍ واحِد ، هو أنْ تُعيد طَرْح هذا السُّؤال النَّقدي من جديد : هل هُناك حقًّا فواصِلُ قاطِعَة بين أدوات دراسة « الأدب القديم » ودراسة « الأدب الحديث » ، أم أن المادَّة الأدبيَّة مثل الكواكب السَّيَّارة في أُفُق هذا الكَون ، يمكن أنْ يَنْظُر إليها « الْمُنجِّم » لكي يقرأ من خلالها الطَّوالع والأقدارَ فيما يبدو له ، كما ينظر

إليها « الفلكيّ » لمعرفَة الحقائق العِلْمية عن الكون ، ويتطلع إليها « عالم الفَضاء » ليدير حولها أحْدَث الفروض العِلْمية وأعقدَها ، ويظل العاشِقُ والشّاعرُ هائمين في جَمالها الواقع أو الْمُفْتَرض ، وتظل المادَّة الخام قابِلة لِهَذه التَّفسيرات كُلِّها ، ومعرِضًا لتَطَوُّر التَّفكير البشَري من حولها ؟

القاهرة في ٢ أغسطس ١٩٩٨ — **أحمد درويش**

الباب الأول
حول التراث القصصي

الفصل الأول
تَمرُّد الحاكي والمَحكيّ
دِراسة في بِنْية « الإمْتاع والمُؤانَسَة »

لم تَكن فِكرة المواجَهة بين السّاحِر والمارد في الأساطير القَديمة تَتَّخذ شَكْلا مُوحَّدًا ، ولا تنتهي دائمًا إلى نَتائج مُتَشابِهة ، وإنَّما كانَت تَتراوَح بين التخفّي والظُّهور ، والمُلاينَة والمُخاشَنة ، والسَّيطرة والإفْلات ، والمُسايَرة والمعَاداة، واليَأس والرَّجاء . وإذا نَجح السّاحِر في إدخال المارد إلى القُمْقُم النُّحاسِي ، فإنَّه لا يكون قَد « قتل » قُوَّته بقَدر ما يكون قد « سَيْطر » عليها وأطَّرها ، و وَضع قوانين التَّحكُّم والتَّوجيه فيها . غير أنَّ عُنْفُوان الصِّراع كان كثيرًا ما يَشْغل السّاحِر نفسَه عن إحكام القَماقِم المتَجاوِرَة على قَدّ المَرَدَةِ المتَشابِهة ، فيبدو بعضها مفرِطًا في الضّيق نكاد نحس بتداخُل الضُّلوع تحت جُدرانه ، وبعضها الآخر مفرِطًا في السَّعَة يكاد يفقِد المارد داخِلَه معنى الحَبْس والقَيد .

إن شَيْئًا قريبًا من هذا هو الذي واجَه كُتّاب « الحِكاية » العَربية في القرون التي تَلَت الالْتقاء بحَضارات « الدَّواوين » و « الأساطير » ، وتفجَّر مِنْ

خلالها النّثر ماردًا ، لم تُعَرْقِل خُطواته قيودُ الشّعر في الصّياغة ، ولا قوانينُ البَلاغة التي كانت غالِبًا ما تنطَلق من الشِّعر كي تعود إليه ، ولا الحدودُ « الطبقِيَّة » لرُواد حَلْقة الشِّعر مبدعين ومتذوّقين ودارسين – وإنما انطَلق فيما وراء ذلك كله مُتحرِّرًا من كَثير من القيود المَوْروثة ، ومُتشرِّبًا الكَثير من العَناصر المتَمازِجة في لحظات الْتقاء الحَضارات .

كان لا بُدَّ من البَحث عن « القَماقم » أو عن « الأُطُر » ، الّتي قد تُستَمَد من المَضامين المتشابهة مثل حَكايا « البُخلاء » أو « الحَمْقى » أو « مُعلِّمي الصِّبيان » أو « الأعْراب » ، أو مِن علاقات الأشكال تَوازيًا أو تَعارُضًا أو تكامُلاً ؛ مثل « التّربيع والتّدوير » و « المحاسِن والأضْداد » ، أو من وحْدة الإطار المكاني مثل « المقَامات » و « المجالِس » ، أو وَحْدة الراوي مثل « الأحاديث » و « الأمالي » ، أو وَحدة الإطار الزّماني مثل « اللّيالي » ، وكلُّها « قَماقِم » أو « أطُر » عَرَفتها الحِكاية العَربية قبل « الإمتاع والمؤانَسة » . فإلى أيِّ مدًى استَطاع هذا العَمل بدوره أن يُثْري هَذِه الأُطُر ، أو أن ينجَح في إخْضاع بعض الحِكايات المراوِغة المتمرِّدة ؟

إن أبا حَيّان التّوحيدي لم يَكُن يَكتُب من فَراغ ، فَقَد كانَ على صِلة وخِبْرة بما كُتب في المجال قَبْله ، وكان لا يَتردَّد في الاستِعانة به والإشارة إلَيه ، بل إن جانبًا من التِّقْنيات الفنِّية لحَوارِيّات « الإمْتاع والمؤانَسة » يقوم على الاستِعانة ببعض ما كَتَبه العُلماء السابقون والمعاصرون لأبي حيان ، مما يصلح إجابة عن السُّؤال المُثار أو المستَثار . وتظهر هذه النَّزعة مُنذ الليلة الأولى ، الّتي يشير خلالها أبو حيان – وهو بصدد فِكرة المنادَمَة الأدبية – إلى رسالة أبي زيد أحمد ابن سهل البَلْخي ، الذي كان يقال له « جاحِظ خُراسان » ؛ فهو يقول للوزير :

« ولِفوائد الحَديث (ما) صَنَّف أبو زيد رِسالة لطيفة الحَجم في المنْظر ، شَريفة الفوائِد في المخبر ، تَجْمع أصْناف ما يقتبس من العِلم والحِكْمة والتَّجربة

في الأخبار والأحاديث ، وقد أحصاها واستقصاها وأفاد بها ، وهي حاضِرة، فقال : احملها واكتُبْها ولا تَمَلّ إلى البُخل بها على عادة أصحابنا الغُثّاث ، قلتُ : السَّمع والطّاعة . » (١)

وهو يُشير في اللَّيلة الثانية إلى رِسالة أبي سُلَيمان الْمَنْطقي في الثَّناء على الوَزير ويَعِد بأن يحملها إلى مجلِسه « في غدٍ أو بَعْده إن شاء الله (٢) . وهو يصِف في الليلة الرابعة مذهبَ الجاحظ الفنيَّ وكيف أن ابن العَميد حاول أن يُقَلده فلم يُفْلح :

« سَمِعت ابن ثوابة يقول : أولُ من أفسَد الكلام أبو الفَضل (ابن العميد) لأنَّه تَخيَّل مذهب الجاحِظ ، وظَنَّ أنه إن تَبِعه لَحِقه وإن تَلاه أدرَكه ، فَوقع بعيدًا من الجاحظ ، قريبًا من نفسِه ، ألا يعلم أبو الفضل أن مذهَب الجاحظ مُدَبَّر بأشياء لا تلتقي عند كلِّ إنْسان ، ولا تجتَمع في صدر كلِّ أحد : بالطبع والمنشأ والعلم والأصول والعادة والعمر والفراغ والعِشق والمنافَسة والبُلوغ ، وهذه مَفاتح قَلَّما يملكُها واحِد ، وسواها مَغالق قَلّما يَنفَكُّ عنها واحِد . » (٣)

وفي هذا الإطار ، يتلقّى قارئ (الإمتاع والمؤانسة) كثيرًا من آراء العلماء السّابقين على التوحيدي ، مثل آراء ابن المقفَّع في تفضيل العرب ، وكتاب « الجيهاني » ذي النزعة الشُّعوبية ، وحديث أبي الحسن الأنصاري عن عادات الهُنود ، وآراء وَهب بن يَعيش الرقيّ اليَهودي في تَبسيط الفَلْسَفة ، ونص المحاورَة الشَّهيرة بين أبي سعيد السِّيرافي وأبي بِشْر مَتّى بن يونس ، وكتاب العامِريّ (إنقاذ البشر من الجَبْر والقَدر) ، وآراء جماعة إخوان الصفاء بزَعامة زيد بن رِفاعة . وقد كشَف أبو حيّان التوحيدي عَن أسماء هذه الجماعة غير المعلَنة ، وآراء أقْطاب الصّوفية ؛ مثل الجُنَيْد البَغدادي والحارث الْمُحاسِبي وأبي يزيد البَسْطاميّ ، وآراء أبي الحَسَن الصّابي في كتاب (التاجي) ، وغيرهم من العلماء والأدباء الَّذين تَتناثر ألقابُهم وكُناهم عَبْر (الإمتاع

والمؤانسة) ، بالإضافة إلى الآراء المنسوبَة إلى « السابِقين » أو « المتصَوِّفة » أو « أهل الغِناء » وما شاكل ذلك .

فخِبرة أبي حيان ، إذنْ ، بالنِّتاج السّابق عليه وَثيقة ، وإفادَتُه منه مُعلَنة . وإذا نظرنا إلى الهَيْكل العامّ الَّذي أطَّر من خلاله حكاياتِه ، فإنَّنا يمكِن أن نَلْمَح أثرًا واضحا لنموذَجينِ من الأطُر السابِقة عليه ، نموذج « الأحاديث » الَّذي كان قد ظَهر عند ابن دُريد المَتوفّى سنة ٣٢١ هـ ، ونموذج « اللَّيالي » الَّذي عرفته (هَزار أفْسان) الفارِسيّة التي استقرَّت ترجَمَتُها العربية فيما بعد تحت عنوان (ألف ليلة وليلة) . وقد قدم التَّوحيدي إشارة واضِحة إلى معرفَتِه إيّاها سواءً في أصلِها الفارسي أو في تَرجَمَتِها العربية ، حين قال :

« ولفَرْط الحاجَة إلى << الحديث >> وُضع فيه الباطل ، وخُلِط بالْمُحالِ ، و وُصِل بما يعجب ويضحك ولا يَؤول إلى تَحصيل وتَحقيق ، مثل (هزار أفسان) وكل ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات . »[٤]

والإشارَة هُنا تَمتَدُّ إلى « الأحاديث » مُصطَلحًا ، وإلى « الليالي » جِنْسًا أدبيّا وضربًا من الخُرافات. (وينبَغي أن نَتذكّر هُنا أن مُصطَلَح الخُرافَة يَعني الحِكاية المتَخيّلة) ، وتمَتَدُّ الإشارةُ أيضًا إلى الأسُس الفنِّية لهذا الجِنْس الّذي يختَلِط بالخَيال ويثير الإمتاع ولا يَتشكَّل من بِنية مَنطِقِيَّة تَخضَع لمساءَلة التَّحصيل والتَّحقيق . وقد تأكَّدت صِلة (الإمتاع والمؤانسة) بهذا الجِنْس عِندَما اسْتَقَرَّ على استعارة الإطار الزَّماني - « اللَّيالي » - كي تُشكِّل « القَماقِم » التي تَجتَمِع إليها شَوارِد الحِكايات عند التَّوحيدي .

لكن التَّساؤل يَبْقى : إلى أيِّ حدٍّ خَضع « الحاكي » لِهَذه الأطُر الّتي حاوَل من خلالها أن يُخْضِع المحكِيّات ؟

إن فِكرَة « اللَّيلة » - باعتِبارِها إطارًا زمنيّا مُلائِمًا للحِكاية ، وللتَّجْنيح من

خِلالِها - كانت قَد رَسَخَت في وِجْدان الشَّرق ، فاللَّيل « حُلْمٌ » في مُقابل « واقع » النَّهار ، وَضَوءُ اللَّيل الهادِئُ أو الخافِتُ هو الَّذي يَسمَح لزُهور الحِكايات بمَزيدٍ من التَّفتُّح . فإذا كانت زَهرة الواقع تَنتَمي إلى فَصيلَة « عَبّاد الشَّمْس » ، فإنَّ زَهْرة الحِكاية أكثر انتماءً إلى فَصيلة « عَبّاد القَمَر » . ومن هنا ، فإن الوَصْف الَّذي أطلَقه أبو حَيّان على « الخُرافات » من أنَّها تَبْعَث على المتعَة ولا تُعنى كثيرًا بالتَّحصيل والتَّحقيق ، وَصْفٌ يَتَلاءَمُ مع إطار « اللَّيلة » .

لكنَّ « اللَّيلة » إذْ تُتَّخَذ رمزًا لإطار الحِكاية ، فإنَّها لا تَستطيع أن تَتجاهَل أنَّها أيْضا رَمز لكمٍّ زَمني واقِعي له بداية مع غُروب الشَّمس ونِهاية مع شُروقها ؛ ومِن ثَم فهِيَ تُثير في نَفس المتَلقّي هذه الحُدود المجسِّدة لساعات محدَّدة . ولعل كلِمة « اللَّيلة » من هذه الزّاوية تَختَلِف عن كلمة « اللَّيل » الَّتي يَلجَأ إلَيْها الشعر غالبًا للتَّعبير عَن مُناخ التَّجنيح ، ورائِحة زَهْرات « عَبّاد القَمَر » دون تَقَيُّد بإطار الزَّمَن اللَّيلي المعْهود في الوَاقع . وربَّما يَكون ذَلك هُو الَّذي يَدفع الرّاوي في « الحِكاية » إلى أن يُفَصِّل حكاياته في اللَّيالي المختَلِفة على أقْدار مُتقاربة في الكَمِّ ، قابلة لأن تَمْلأ فَراغ السَّمر المتخَيَّل في ليلةٍ ما ، مَحوطَةً بخاتمة غالبًا ما تكون لحظةَ النُّعاس أو انتِصاف اللَّيل ، أو بِداية التَّمطّي ، أو إدراك الصَّباح .

ولا شَكَّ أن هذه « المعالِم » العامَّة للَّيلة ، كانَت ماثِلَةً في ذِهْن أبي حَيّان على نَحو ما ، ولَكنَّه لم يتمَكَّن في كلِّ المرّات من أن يَقود حكاياته إلى أطُر مُتوازيَة أو قَماقِمَ مُتَشابهة . إن نَظْرة سَريعَة إلى تَفاوُت أحْجام اللَّيالي الأربَعين من خِلال الحَيِّز الَّذي تَحتلّه على صَفَحات الأجْزاء الثَّلاثة لـ (الإمتاع والمُؤانَسة) - تُظهر أن نِسبْة التَّفاوُت الزمني كانت تَصِل أحْيانا إلى نَحو خَمسين ضِعْفًا بين لَيلَتينِ مختَلِفَتينِ ومتساويَتين افتراضا ، مِن خلال الكَمِّ الزَّمني . وتَتوالى أحْجام الصَّفَحات التي تَشغَلُها اللَّيالي المختَلِفة على النحو

التالي : ١٠ / ١٢ / ٩ / ١٧ / ٣ / ٢٦ / ٨ / ٣٩ / ١٦ / ٣٩ / ٨ / ١٠ / ٦ / ٤ / ٤٨ / ١١ / ٩ / ١١ / ٢ / ٨ / ١٢ / ٢٦ / ١٧ / ٦ / ١٠ / صفحة واحدة / ١١ / ٢٣ / ١٨ / ١٩ / ٢٠ / صفحة واحدة / ٢٠ / ١٥ / ٢٣ / ٢٢ .

وهذا التَّفاوُت الَّذي يجعل بعض اللَّيالي يَشغَل صَفْحة واحِدة كاللَّيلة الثامِنة والعِشْرين واللَّيلة السادِسَة والثَّلاثين ، وبعض اللَّيالي يشغل ثَمانيًا وأربَعينَ صفحة كالليلة السابعة عشرة - يُحدِث دون شَكٍّ نوعًا من خَلل التَّوازُن الشَّكلي الَّذي أفلَتَتْ منه أطُر أخرى ، مثل (هزار أفسان) التي حَذا حَذْوَها أبو حيان ، والتي ، وإن كُنا لا نعلَم بالدِّقة مَقادير أحْجامِها في الصِّياغَة الفارسية أو العربية لعصر أبي حيان ، فإن هَذه المقادير في الصِّياغة التي استَقَر عَلَيها النَّص العربي - فيما بعد - تُساعد على الاعْتِقاد بوُجود بَذرَةٍ مُتوازِنَة للعَمَل من هذه الزاوية . وتنطَبق الملاحَظات نفسُها أيضًا على مَقامات بديع الزَّمان الهَمَذاني الَّذي كان معاصِرًا لأبي حيان (ت ٣٩٨هـ) .

على أن الخَلل في التَّوازُن ، ربَّما يدفَعُنا إلى إثارة الشُّكوك حَوْل مَسألة أخرى تتَّصل بعَدد ليالي (الإمْتاع والمؤانَسة) ، وهل هي بالفعل أربعون ليلة ، وهل هذا التَّقسيم من عمل المؤلِّف نفسه ، أم أنه من صَنيع النُّسّاخ والمحقِّقين فيما بعد .

ولنسجل أولاً أن فِكرة « الأربعين » لم تَكُن جَديدَةً على تَقسيمات فنِّ الحِكاية في عصر أبي حَيّان التَّوحيدي ؛ فأحاديث ابن دُرَيْد اشتهرت بأنَّها « أربعون » حديثًا ، ومَقاماتُ بديع الزمان قيل إنَّها « أربَعُمائة » مَقامة ، وكان الحُصري قد قال في (زَهر الآداب) عند حديثه عن بديع الزمان [٥] : « ولما رَأى أبا بكر محمد بن الحسين الأزدي قد أغرب بأربعين حديثًا . . . عارضها بأربَعمائة مَقامة في الكدْية » . وقد أثبتنا ، في بحث سابق [٦] ، أن أحاديث

ابن دُرَيد ليسَت أربعين ، وأن مقامات بديع الزمان ليست أربعمائة ، وأن الرَّقم ليس إلا دلالَة على المبالَغة والكَثْرة في الحالَتين ، وأن البديع كان يقول عن نفسه إنه يَقدِر على « أربعمائة صِنف من التَّرسُّل »[٧] .

ويؤكِّد هذا الواقع العلمي لما بَقِيَ بين أيدينا من الأحاديث والْمَقامات ؛ حيث تَزيد الأحاديث عن الأربعين وتَنقُص المقامات عن الأربعمائة . ويبدو من هنا أنَّ شيئا من هذا قد حَدث على يَد النُّساخ والمحقِّقين لليالي أبي حَيان التَّوحيدي ، وساعَد على ذَلك وُجود نُسْخَة واحِدة مكتَمِلة ، أضيفَت إلَيْها أجْزاء من نُسْخة ناقِصة ، تَمَّ على أساسِها التَّحقيق والطَّبع . وبالرَّغم من المجهود العِلمي العَظيم الذي بذَله أحمد أمين وأحمد الزّين ، فإن هذا اللّبس لا يزال وارِدًا ويساعد عليه الاضْطِراب الواضِح في توزيع اللَّيالي ، فَضْلا عن اختلال التَّوازُن الذي أشَرْنا إلَيْه . فاللَّيالي تَتداخَل ، ويَعتَرِف المحقِّقان بأنَّهما قد أعطَيا بدايةً لِبَعْض اللّيالي ، كما حدث في الليلة الثَّلاثين ؛ حيث لَمْ يرد في النُّسخَتين اللَّتين تَمَّ الاعتِماد عليهما ما يُشير إلى بداية ليلَة جَديدة[٨] ، والأجزاء نفسها تتَداخل ، فعُنوانٌ مثل « الجزء الثالث » يرد مرَّتين في مجلد واحد ، فهو يَظهر في أعْقاب لَيلة مقتَضِبَة هي اللَّيلة الثامِنة والعشرون (ص ١٦٥ من الجزء الثاني) وبعد أربعين صفحة (ص ٢٠٥) يكتب المحقِّقان : « كَمُل الجزءُ الثاني . . . حسب تجزئتِنا . » ويظهر عنوان « الجزء الثالث » مرة ثانية بعد ست وعشرين صفحةً أخْرى تَشتَمل على فهارس الجُزء الثاني . وهذا الاضْطِراب كلُّه جَديرٌ بأن يُثيرَ مِنْ جَديدٍ قَضِيَّةَ « الليالي » في (الإمتاع والْمُؤانَسة) .

* * *

إنّ تُخومَ « اللَّيلة » التي يَصنَعُها الرّاوي تُمثِّل عُنصرًا مُهِمًّا في بِنية الإطار ؛ إنَّها تُمثِّل عُنصرُ الاختيار أو الإجْبار ، الامتداد أو الانقِطاع ، التوالي أو

التَّباعُد ، تَحديدَ ما إذا كانت لَحْظةُ الصمْت بين اللَّيلتين فاصِلة أو واصِلة ، وما إذا كانت التوقُّعات في نفس المتلقّي احتِماليَّة نشِطة ، أو قانِعة مستقِرَّة . ولنسجل ، أولاً ، أن الليالي عند أبي حَيّان لم تَكُن متوالِيَة مُتتابِعة . وإذا كُنّا نرتاب في أنه هو الذي عَنْوَن اللَّيالي بالثانِية أو الثالِثَة أو الرّابعة ، فإنَّنا نقطَع بأنَّه لم يُسمِّها « اللَّيلة التالِية » بالقِياس إلى « اللَّيلة السّابقة » – وإنَّما كان يستَخدِم تَعبيراتٍ مثلَ « لَيلَة أخْرى » ، وهُو التَّعبير الذي يتكَرَّر في مَطالع اللَّيالي التي تَحمِل أرقام ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، أو تَعبير مثل : ولما عُدْت إلَيه في « مجلس آخَر » في اللَّيلة رقم ٧ ، أو مثل : وقال لي « مرة أخرى » ، في مُفتَتح اللَّيلة رقم ٨ ، أو مثل « وَسأل مَرَّة » في مُفتَتح اللَّيلة رقم ٢١ ، أو أن يخلو الْمُفْتَتح مِن الإشارة إلى الزَّمان ؛ مثل : « وقال الوزير – أدام الله أيامَه » في مفتتح الليلة رقم ٣٠ ، أو « ثم تَرامى الحَديث إلى أمْر الطاعِمين والْمُطعَمين » في الليلة رقم ٣١ . . إلخ . وكلُّها عِبارات لا تَحمل معنى التَّوالي أو الاستمرار أو التَّداخُل على النَّحو الذي عَرفته (ألف ليلة وليلة) – وإنما تحمِل مَعنى الاسْتِقلال وعدم حَتمية تَرتيب الحِكايات أو اللَّيالي . على أن هذا الْمُفْتَتح نفسه يَخْتَفي في بَعض الأحْيان ، وتَبدو مادة المحكيّ كأنَّها قد طَفَت على شُطآن الحِكايات فَتداخَلت البُحَيرات الصَّغيرات الْمُتَجاوِرة ، أو القَماقِم الْمُتَقارِبة ، وغاب جانِب من التُّخوم الفاصِلة بين بِنْيَة الحِكاية الفنِّية والدَّرس العِلْمي .

أما تُخوم الختام ، فَقد حاوَل التَّوحيدي فيما يبدو أن يَضع لها مذاقًا جَديدًا يتمَثَّل في فِكرة « مُلحَة الوَداع » التي كان يطلُبها الوَزير ، والَّتي كانَت تؤذِن باقْتِراب النِّهاية ، ثُمَّ بتَحديد وَقْت النِّهاية ذاتِه ، وهُو تَحديد لم تكُن تَصِل اللَّيلة مَعه إلى « ظهور نور الصَّباح والامْتِناع عن الكلام الْمُباح » كما كانت تَفْعل شهر زاد ، وإنما كانت تَحدُّه حُدود أهْلِ السَّمر من « أصْحاب

المَسْؤوليَّة » في الصَّباح التالي ، وقد تكون هذه الحُدود أن « يَكتَهل اللَيّل » في نهاية اللَّيلة الثانية أو « يَتَقَطّع اللَّيل » في نهاية الليلة الثالثة ، أو أن يكون قد « نَصَفَ اللَّيل » في نهاية اللَّيلَة السابعة ، أو أن يقال : « إن الليل قد وَلّى والنُّعاس قد طَرَقَ العينَ » في نهاية الليلة الثامنة ، وهي كلُّها عبارات لا تَدور في مِحْور « الفَجْر » الَّذي ارتَضَتْه (ألف ليلة) ، أو مغامَرات لَيالي الشُّعراء الَّذين يَفْضَحُهم ضَوء الصَّباح وَهُم يَلتَقون خُلْسَة بِمَن يُحبّون . غَيْر أن كثيرًا من اللَّيالي المدوَّنة بين أيدينا خَلا من تحديد وَقت النِّهاية و اكتَفى بإعْلان الانْصِراف ، أو تَغافل عَنه أحْيانًا .

أما مُلحة الوَداع ، التي حافَظَت على مَوْضع ثابت بالقُرب مِن النِّهاية ، وإن لم تحافِظ على تَردُّد منتَظِم في كل اللَّيالي ، فقد كانَت اتِّباعًا للسُّنة القَديمة في القَصص من التَّرويح عن النَّفس ، خاصة بعد الحديث الجادّ . وإذا كانت الطَّريقَة الشَّائعة تَتمَثَّل في عَقد بعض الفُصول في كتب العِلم الجادّة لهذه المُلَح أو لِما شاكَلَها من حكايات الغَزَل والجِنس أحْيانا ، ونوادِر الأعراب ، وحَكايا الحمقَى والمغفَّلين – فإنَّ تَجديد أبي حَيان تَمثَّل في أنه أراد أن يجعَلَها جُزءًا من بِنْية اللَّيلة ، وأنْ يُثْبِتَ مَقدِرَة « الراوي » على أن يُفيد ويُمتّع ويُؤنِسَ ؛ فيتحَقَّق « الإمتاع » وتتحَقَّق « المؤانَسَة » من خلال النّديم الأديب العالِم دون أن يكون مُضطَرًّا إلى اصْطِناع دَور المهرِّج المُسامِر .

على أن قِيام أبي حَيان بدَور المؤانِس الظَّريف المضحِك ، في مُلحة الوَداع ، كان يحقّق للرّاوي أمنِيَّة ويردّ له اعْتبارًا ؛ فقد حاوَل أن يَقوم بهَذا الدَّور من قبل مع الصّاحب بن عَبّاد ، حين وصل إلى مجلسه وأراد أن يقدِّم نَفْسَه إليه باعتباره رَجُلاً خَفيفَ الظِّل صاحِبَ نُكتَة ، فلم يَهَشَّ له الصاحِب ولم يستَسغ ظُرْفَهَ . يقول أبو حيان عن لِقائه الأول مع الصاحِب بن عَبّاد :

« وأما حَديثي مَعه ، فَإنَّني حين وَصَلت إليه ، قال لي : أبو من ؟ قلت :

أبو حَيان ، فقال : بلغني أنَّك تتأدَّب ، فقُلت : تأدُّب أهل الزَّمان ، فقال : أبو حَيّان ينصَرِف أو لا ينصَرِف ؟ قلت : إنْ قبِله مولانا لا ينْصرف . فلمّا سمِع هذا تنمَّر وكأنه لم يُعجبْه ، وأقبلَ على واحِدٍ إلى جانبه ، وقال له بالفارسية سفها على ما قيل لي ، ثم قال : الزم دارَنا وانسَخْ هذا الكتاب . »(٩)

ويتكرَّر أمثال هذا الموقِف مع الصاحِب ، فهو يسأله يوما :

« يا أبا حيّان ، من كنّاك أبا حيان ؟ قلت : أجلُّ النّاس في زمانِه ، وأكرَمهم في وَقته ، وقال : ومن هو ويلك ؟ قلت : أنتَ ، قال : وَمتى كان ذلك ؟ قلت : حين قلت يا أبا حيان من كنّاك أبا حيان ؟ فأضرب عن هذا الحديث وأخَذ في غيره على كَراهة ظَهرت عَلَيه . » (١٠)

ولا شَك أن تَجهُّم الصاحِب بن عباد في وجه مُلَح أبي حيان ، أو ما كان يَظنُّه هو مُلَحًا ، قد هَزَّ ثِقَة الراوي في عنصرٍ مُهم من عناصر « الإمتاع » لديه . ومن أجل هذا لم يكتَفِ – حين أتيحَت له الفُرصَة – برواية النّوادِر ، وإنَّما حرَص عَلى تَسجيل أثرها عَلى الوَزير أبي عبد الله العارِض ، فكانت تَرد عنده في أعقاب الْمُلَح عبارات مثل : « فضَحِك أضْحَكَ الله سِنَّه » أو « فضحك أضحك الله ثَغْره وأطال عُمره وأصلَح شَأنه وأَمْرَه » ، وأمثال ذلك من العِبارات الَّتي تُؤكِّد حُسْن وقع نوادِره على قلوب سامِعيه .

إن التوحيدي لم يكن مُحتاجًا إلى تأكيد طاقَتِه على (الإمتاع والمؤانَسَة) فحسب ، وإنما كان قبل هذا محتاجًا إلى طَمْأنَة « الرّاوي والنَّديم » داخِلَه حَتّى يُخْرِجَ أمتَع ما لَدَيه ، وكان يَرى أن ذلك لا يتحقَّق إلا بتَقريب الفَجوة بين الراوي والمستَمع ، والسَّماح بلَون من الاستِقرار والمؤانَسة ، يهيِّئ الْمُناخ الملائِم لشَوارِد الحِكايات كي تتجَمّع ، وللسان الرّاوي وقلمِه كي يَصوغ ، وللمَوهِبة الفَنّية كي تُعطي لمسَتَها الدَّقيقَة هنا وهناك . ومن أجل هذا فقَد كان له مطلَب بدا غريبًا في اللِّقاء الأول في (الإمتاع والمؤانسة) ، وتزداد غرابَتُه

حين نعرف الظُّروف القاسيَة التي مَرَّ بها أبو حيان من قبل ، والَّتي كانت تَدفع إلى الظَّنّ أن أول ما سيَحْرص على طلَبه تأمين القُوت والمأوى والمورد ، فإذا به يطلُب في اللقاء الأول أن يُجاب إلى شيء يكون ناصِرَه على ما يُراد منه ، أما هذا الشيء فهو – على حد تعبير أبي حيان :

« قلت : يُؤذَن لي في كاف الخطاب وتاء المواجَهة حَتّى أتخلَّص من مزاحَمَة الكِنايَة ومضايَقَة التَّعريض ، وأركَب جَدَدَ القَوْل من غير تَقِيّة ولا تحاش. »(١١)

إنه يَطلُب أن يَخْرج الأدَبُ من دائرة الخُنوع والتَّوسُّل المغلَّف بهالات الكِنايات وضَمائر التَّفخيم ،ويُسمَح لَه أن يَصوغ حكايَتَه في بِنْية بَسيطَة ، يقِف فيها الراوي والسّامع على دَرَجَة لُغويَّة واحِدة ، ينتَقِل خِلالها السَّرد في حُرِّيَة من هَمْزة المتكلِّم الْمُفْرد إلى كاف المخاطَبة البَسيطة وُصولاً إلى تاء المواجَهة التي تُذيب عالَم المتكلِّم والسّامع مَعًا في عالم الحِكاية وتجعَل الاهتِمام مُنصبًا عَليها وحدَها. إن هَذا الموقِف من « الراوي » أبي حَيّان ، له جُذورُه الْمُضادَّة في عَلاقَتِه بالوَزير المتكبِّر الصاحِب بن عَبّاد الذي حال بين أبي حَيان وبين دَرَجة التَّبسُّط ومَظِنَّة الاقْتِراب فضلاً عن الْمُساواة :

« قال أبو حيان في كِتاب أخْلاق الوزيريْن من تصنيفه : طلَع ابن عَبّاد عليَّ يومًا في داره ، وأنا قاعِد في كسراوان أكتُب شيئًا قد كان كأدني به ، فلمّا أبصَرْته قُمت قائمًا ، فَصاح بحَلْق مَشقوق : اقْعُد فالورّاقونَ أخَسُّ مِن أن يَقوموا لَنا . »(١٢)

ويقول له في موقف آخر :

« نحن لا نأذن لك في اقتِصاصِك ولا نَهَب آذاننا لكلامِك ، ولم يفِ ما أتيت به بجُرْأتك في مجلِسنا ، وتبسُّطِكَ في حَضْرتنا . »(١٣)

إن الصّاحب يرفُض أن يَهَب الراوي الْمُناخ الملائِم للحِكاية ، وهو قد يختَلِف قليلاً عن الْمُناخ الملائم لسَماع الشّعر ، من حيث دَرَجة احْتياج كلٍّ من الحاكي والشّاعر لتَجاوُب المتلقي، وتأثير ذلك على إمكان نُمو المادّة الأدبيَّة الْمُلْقاة أو تشبُّعها أو اقتضابها . إن القَصيدةَ تكون قد أُعِدَّت من قَبْلُ ، وتكفي لَحْظة السَّماح الأولى بإلقائِها ، ليَسْتَمِر الشّاعِر في الأداء من خِلال دَفْقَة متَّصِلة ، لكِنَّ الحِكاية منادَمة ، تتطلَّب من السّامِع أن يَهَبَ أذنه -على حَدِّ تعبير الصّاحِب- وأن يأذَن له بكافِ المخاطَبَة وتاءِ المواجَهَة على حد تَعبير أبي حيان .

إن الحاكي ، بعد أن تَحقَّق له مُناخ القَصّ الملائِم ، في حاجَة إلى تَأكيد نَجاحِه فيما أسْند إليه وقُدرَته على تَحقيق « الإمْتاع والمؤانَسَة » من خلال القَصَص والكَلام ، ويَتأكَّد ذلك مِن خلال شَهادة السامِع الأول :

« قال (الوَزير) هذا فَنٌّ حسَن ، وأظنُّك لو تصدَّيت للقَصَص والكلام على الجميع ، لكان لك حظٌّ وافِر من السامِعين العامِلين ، والخاضِعين والمحافِظين . »[١٤]

وهذه شهادة مهمَّة يُمسِك الحاكي بأهْدابها ويُدوِّنها باعْتِزاز ، ولكِنَّه يحرِص في الوقت ذاتِه على تَحريرِها وتحديد الْمُستوى الأدبيِّ الذي يَطمَح أن تُدرَج فيه حكاياته . إنه يفرِّق بين القَصص من حيث هي فنٌّ يوجَّه إلى العامَّة ويستطيع أن يقوم به آلافٌ مِن الأدَباء المغمورين ، وبين فَنّ الحِكاية الأدبية الرَّفيعة التي يَنبَغي أن يكون لها مَعاييرُ فَنّية دقيقة ، تُفرِّقها في بلاغتها حتّى عن أنْماط الألوان الأدبيَّة الأخْرى ، وأبو حيان يحرِّر وجْهي القَضِية في مواطن متفرِّقة من كِتابه .

فهو لا يرضى أن يكونَ قَصّاصًا للعامَّة :

« إنَّ التصدّي للعامّة خَلوقَة ، وطلَب الرِّفْعة بينهم ضَعَة ، والتَّشبُّهُ بهم نَقيصَة ، وما تعرَّض لهم أحد إلا أعْطاهُم من نَفسِه وعلمه وعَقْله ولَوْثته ونِفاقِه ورِيائه ، أكثر ممّا يأخُذ منهم من إجلالِهم وقَبولِهم وعَطائهم وبَذْلهم . » (١٥)

وجُمهور العامَّة ليس هو الجُمهور الذي يُقَدِّر « القَصص » الأدبيّ الرَّفيع :

« وليس يقِف على القاصِّ إلا أحَدُ ثلاثة ، إما رَجُل أبلَه ، فهو لا يدري ما يخرج من أمّ دِماغه ، وإما رَجُل عاقِل فهو يَزْدَريه لِتَعرُّضه لجَهْل الجُهّال ، وإما له نسبة إلى الخاصَّة من وجه وإلى العامّة مِن وَجْه ، فهو يتذَبذَب عليه الإنكار الجالِب للهَجر ، والاعتراف الجالِب للوَصْل ، فالقاصُّ حينَئذ ينظُر إلى تَفريغ الزَّمان لِمُداراة هذه الطَّوائف ، وحينَئذٍ ينسَلِخ من مُهِمّاتِه النَّفسيَّة ، ولذاتِه العَقْليَّة . » (١٦)

إن التوحيدي يثير من خلال هذه الإشارة كثيرًا من القَضايا الفنِّية المتَّصلة بالحاكي والمتلقّي لفنِّ الحِكاية ، وهي قَضايا لم تأخُذ حقَّها من التَّناول والدَّرس في نَقد النثر العربي القديم .

وإذا كان النُّقاد قد فاتَهم الالتفات إلى هذه الجوانِب المتَّصِلة بمُناخ الحِكاية ، فإن البلاغِيّين – فيما يُفهَم من الإشارات غَير المباشِرة لأبي حيان – قد فاتَهم التَّفريق بين بلاغة « الإنشاء » وبلاغة « الحكاية » . ومن هنا ، فإن الدَّرس الأول الذي يستعيده أبو حيان من وصايا أبي الوفاء المهندس ، يتمثَّل في شَكل وَصِيَّة لمن يتَصَدّى لفَنِّ الحِكاية :

« وكُنْ من أصْحاب البلاغَة والإنْشاء في جانب فإن صِناعَتَهم يُفتَقَر فيها أشياء يؤاخَذ بها غَيْرُهُم ، ولَسْتَ منهم فلا تتشبَّه بهم ، ولا تَجْر على مِثالِهم ولا تَنسَج على مِنْوالهم ولا تدخل في غِمارهم ، ولا تُكَثِّر بِبَياضِك

سَوادَهم، ولا تُقابل بفكاهَتِك براعَتَهم ، فإن طال (الكلام) فلا تُبالِ ، وإن تشعَّب فلا تكتَرِث ، فإن الإشْباع في الرواية ، والشرح للحال أبلغ للغاية . »[١٧]

إن هذا النص المكثَّف يشير إلى التّقنين المفتَقِد لبلاغة الحكاية في التُّراث القَديم ، ويلفِت النَّظر إلى العَناصر المتغايِرَة بين فَنّ « الإنشاء » وفن « الحكاية » ، ويشير من بينها هنا إلى المقابَلة بين « البراعة » و « الفكاهة » ؛ الأولى أقرب إلى ميدان الإنشاء ، وانتقاء الألفاظ الفَخْمة والألقاب الضَّخمة ، والثانية أدْخَلُ في باب المباسَطة وخفَّة الرّوح ، ونشدان كاف الخطاب وتاء المواجهة وامتداد بساط السَّرد . الأولى تَتناسَب مع الوَزير وهو في « كرسي » الحُكم في الصباح يتصدَّر المجلسَ ويُدير الشُّئون ويُوَقِّع المكاتَبات ويتلقّى الْمُراسَلات ؛ والثانية تَتناسب معه وهو في سَرير المنادَمة في المساء يتخَفَّف من دروع الهَيْبة يَنْبَسِط وتنطَلِق أساريرُه . ولهذا ، فإن الإشارة الأسْلوبية التي تَرِد في خاتِمة النصِّ تُشير إلى عُنْصُرين آخرين متغايرَيْن : « الإيجاز » في الإنشاء، و « التشعُّب » والشرح في الحكاية ، وهي السمات التي بلَغت مَداها في القَصَص الشعبي ، في مُقابِل الحِدَّة والإيجاز في « الأمثال » أو « التَّوقيعات » النثرية .

إنّ أبا حيان ، وهو يؤسِّس لمَمْلَكة « الحكاية » ، كان عليه أن ينتَبِه لمنافَسَة مَملَكة أخْرى راسِخَة القَواعِد وهي مملَكة « الشِّعر » ، وأن يُثْبِتَ أنَّ أهْل الحديث والسَّمر يمكِن أن يكون لَهُم مكانٌ في عالَم (الإمتاع والمؤانسة) يُنافِس أصْحاب الأوزان والقوافي . وقد يكون مِن الملائم هُنا الإشارة إلى عُلوِّ شَأن كُتّاب النَّثر في الجانِب الشَّرقيّ للدَّولة الإسلامية ، تلك البُقْعَة التي اختَلَطت فيها تقاليد الأدب العربي والأدب الفارسي لعَصْر أبي حيان ، وتجسَّدت فيما يُسمّى بعَصر الإمارات الفارِسيَّة مثل إمارة السامانيين في خراسان وما وراء

النَّهر ، ثم إمارة البُوَيْهيّين في إيران والعراق ، وإمارات خُوارزم وطَبَرسْتان وجرجان . وقد شَهدت هذه الإمارات جميعًا حَفاوةً بكُتّاب النَّثر ؛ إذ : « كان كُلُّ حاكِم يَختار في حاشيَته جَماعة من الأدباء المُمْتازين ليُنافس بهم حُكّام الإمارات وَالدُّول الأخرى . . . فعِنْد السّامانيّين ، نجد العَميد والد ابن العَميد الكاتبِ المشهور ، كما نجد الإسْكافي الكاتب المعروف ، ونجد أيضا أسرة بني ميكال النَّيْسابوريَّة وقد وَلي كَثيرٌ منها دواوين السّامانِيّين ، وعند البُوَيْهيِّين نجد ابن العميد كما نجد الصاحبَ بن عَبّاد . . . وفي الدولة الزِّيارية قابوس بن وَشْمكير . . . ويكفي للدلالة على اعتداد الحكام بالكُتّاب أن نجِدَهم في بغداد يستَخدِمون على ديوان الرَّسائل كاتبا صابئًا ليس من المسلِمين هو أبو إسْحق الصّابي . . . وكان للكتابَة شأنٌ في السِّياسة نفسِها . . . كتب ابن العَميد رِسالة إلى ابن بلْكا عند استِعْصائه على رُكْن الدولة وخروجه عليه . . . فلمّا قَرأها ابن بلْكا رَجع وأناب ، وقال لقد ناب كِتاب ابن العميد عن الكَتائب في عرك أديمي وردّي إلى الطاعة . »[١٨]

إن أبا حيان لا يَمَلّ من التَّذكير بقيمة « الحديث » وأحقّيَّته بأن تُنْفَق من أجلِه الأموال حتى من أكثر الناس حِرصًا وزُهْدًا . ويروي قول عمر بن عبد العزيز :

« والله إني لأشتري المحادَثة من عُبيدِ الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود بألف دينار من بيت مال المسلمين ، فقيل : يا أمير المؤمنين ، أ تقول هذا مع تحريك وشِدَّة تحفُّظِك وتنزُّهِك ؟ فقال : أين يُذهب بكم ؟ والله إني لأعود برأيه ونصحه وهِدايتِه على بيت مال المسلمين بألوف وألوف الدنانير ، إن في المحادَثة تلقيحًا للعَقْل ، وترويحًا للقَلب ، وتسريحًا للهَمِّ وتنقيحًا للأدب . »[١٩]

وإذا كان هذا هو حالُ عمر بن عبد العزيز وهو مَن هو ورَعًا وتَريُّثًا في

إنفاق أموال المسلمين ، فكيف بأمراء العَصْر ممن يَتنافَسون على تَزْيين المجالِس بأعلام أدباء العصر .

إن اللَّيلة الخامِسة والعشرين من ليالي (الإمتاع والمؤانسَة) تُخصّص للمُنافَسة بين مملَكَة النَّثر ومملكة النَّظم :

« وقال – أدام الله دولَته – ليلةً : أحِبُّ أن أسْمَع كَلامًا في مراتِب النَّظم والنَّثر، وإلى أيِّ حدٍّ ينتَهِيان ، وعلى أيِّ شكل يتَّفِقان ، وأيّهما أجمَع للفائِدة، وأرجَع بالعائِدَة ، وأدخَل في الصّناعة ، وأولى بالبَراعَة ؟ » [٢٠]

والإجابة تؤسِّس لِلونٍ مِن فلسَفة النقد الأدبي أو ما تسمّيه « الكلام على الكلام » . ومع أنها تُحاول أن تَلبس ثَوْبَ الحِياد ، وأن تَنسِب الأقوال إلى أصحابها كأبي سليمان وأبي عابد الكَرْخي ، وعيسى الوزير وابن كعب الأنصاريّ وغيرهم ، فإن أبا حيان يحاوِل من خلال ذلك أن يوطِّد دعائِم مملكة النثر ، من خلال موقِعه من البنية النفسِية والعقلية والطبيعية للإنسان ومن خلال أسْلحَة الحِجاج الْمَنطِقي ؛ فالنَّثر أصْلُ الكَلام والنَّظم فَرْعُه والأصل أشْرَف من الفَرْع ، والكُتُب السَّماوية نُزِّلَت كلُّها نثرًا ، والنثر طبيعي يُلهمُه الإنسان من لون طفولته ، والنَّظم صِناعيّ يُحاصِره العَروض وأَسْر الوَزْن وقيد التَّأليف ، والنثر كالحُرَّة والنَّظم كَالأَمَة ، والأمَة قَد تكون أحسَنَ وجهًا ، إلا أنَّها لا تُوصَف بكَرم جوهَر الحُرَّة ، وقد قال تعالى : ﴿ إذا رأيتَهُم حَسِبْتَهُم لؤلؤاً مَنثورا ﴾ ولم يقل لؤلؤا مَنظومًا ، وهكذا يستعين أبو حيان بكل ألوان الاستدْلال التي من شأنِها أن تهيِّئ للحاكي مكانَةً ومكانًا ينافِس بِهما الشّاعِرَ ويرتَفع بهما عن درجة الورّاقين التي ذَكَّره الصاحِب بن عباد بأنَّ أصحابَها أخَسُّ من أن يَقوموا لذَوي الشَّأن إذا مَرّوا بهِم .

في مفتتح دراسَته عن التحليل البنْيَوي للحِكاية يقول رولان بارت :

« إن حِكايات العالم لا حَصْر لها ، وتلك حَقيقة أولى مُدهِشة حَوْل جنس الحِكاية ذاته ، الذي يَتفرَّق في كِيانات مختَلِفة ، كما لو أن كلَّ مادَّة في الكَوْن صالِحَة لأن يودِع الإنسان فيها حِكاياته ، فالحكاية يُمكِن أن تحملها اللُّغة المحدَّدة ، شَفَوية أو كِتابية ، أو تحملها الصّورة ثابتة أو مُتحرِّكة ، أو تحملها الإشارة ، أو يحملها الخَليط المَمْزوج من كل هذه الكِيانات . » [٢١]

والمزيج الذي يَجتَمع في (الإمتاع والمؤانسة) من المحكيات شاهِد على دِقّة هذه الملاحَظة ، فأبو حيان « حكاء طَريف » قَعد به حَظُّه في البداية ، وأراد أن يحبِسه في دائرة صِناعة الورّاقين فَتمرَّد رغم حاجته ، وقَعد به عَبوس الصاحب بن عَبّاد زمنًا فلم يشأ أن يهبَه أذنه ليحقِّق ذاته « الحاكِية » فانتظر حتى وجَد الوَجْه الطَّلْق والأذن الصّاغية ، وساعتها تحول كل شيء إلى « محكي » . ومع أنه أحَسَّ بتمَرُّد المحكِيات ، وعبّر عن ذلك تعبيرًا غامضًا حين قال : « وهذا الفن لا ينتَظِم أبدًا ، لأن الإنسان لا يملك ما هو به وفيه ، وإنما يملك ما هو له وإليه » [٢٢] - مع هذا الإحساس فإنه حاول أن يجعل من كل شيء حكاية . فقصَّة تأليف الكتاب « حِكاية » لا يَكتَفي فيها بتوجيه الشُّكر إلى مَن له الفَضل وإنما لا بد أن يكون هنالِك « الصَّديق » الذي يقدِّمه إلى « الوزير » فتكون المُنادَمة والمجالس التي لا يظهر فيها هذا الصديق إلا بالإشارة ، وبعد انتهائها يعاود الظهور مطالبا بحَقِّه في الغَنيمة مهدِّدًا بإقصاء من قرَّب ، ولا يرضى حَتّى يكتب الراوي له الحكايات كلها ويرسل إليه مع « فائِق » الغلام ، الجزء تلو الآخر ، واعِدًا بسرعة الإنجاز مذكِّرا بضرورة الكِتْمان . وتلك وحدَها حِكاية إطار ، وفي داخلها حكايات متناثِرة عن أبي حيان وصِلَته بأبي سُليمان وغيره من علماء العَصْر ، و وقوفه أمام بعضهم كحكاية مَسكَويه وتعرضه دائمًا لما يسمّى بالفُرَص الضّائعة ، أو إثارة لحِكاية بينه وبين الصّاحِب بن عَبّاد أو وقوفه مع أصدقائه من الفُقَراء على شَاطِئ النَّهر في بغداد بالقرب من الزنبرية التي يعبر عليها السالِكون ، ومن بين هؤلاء

الأصدقاء « نصر » غلام خو إشاذه ، الذي يهرب من بيت الوزير فيرتاب في علاقة هَرَبه بأبي حَيان ، وعلى هذا النحو تَسرّب كثير من لقطات السِّيرة الذّاتيّة عند أبي حيان لتدخُل في مجال المحكيّات .

وبالإضافة إلى ذلك ، كانت طبيعة بعض الموضوعات المُثارة طبيعة حكائية ، وفي مقدِّمتها « مُلحة الوَداع » التي كانت تشكِّل عنصرًا رئيسيًا في الليالي ، ومثل أخبار المُجان والمخنَّثين التي كانت موضوع الليلة الثامنة عشرة ، أو أخبار أهل الغناء في الليلة الحادية والعشرين . وفي هذا الإطار ، فقد كان أبو حيان يَستغِلّ أحيانا موقفًا عابرًا لكي يَلِجَ منه إلى عالم الحِكاية ، كما صنع في مقدمة الجزء الثالث حيث تَمنّى لصديقه أبي الوفاء المهندس أن يسعد بقراءته وأن يطرب طربًا متّزنا « مثل طرب النشوان على بديع الغناء » . وقد قادته هذه الجملة عن الطرب إلى أن يستدعي الطَّرب المجنون المبالغ فيه ، وإلى أن يورد أكثَر من عشرين حكاية عن المولَعين بالغِناء في عصره ، ويرسِم لأصحابها صُورًا كاريكاتيريّة مليئة بالمبالَغات والمفارَقات .

وعلى المنهج نفسه ، يقوده مَنهَج الليلة السابعة والعشرين الذي خَصَّصه لموضوع « كُنْه الاتّفاق » أو الأمور التي تقع بالمصادَفة – يقوده إلى باب واسع من الحكايا التي تحاول أن تُخلخل منطِق الأسباب والمسبِّبات المحكَم وتَضَع في موازاته عالم الاتِّفاق والمصادَفة المدهِش .

وأخيرًا ، فإن اللغة تلعب دورًا مهمّا عند أبي حيان في تحويل « المعلومة » إلى « حكاية » ومن خلالها يستطيع أن يقرب أكثر الموضوعات جفافا إلى مناخ « الإمتاع والمؤانسة » في عالم الحكايات . وليس وصفه حوار أبي سعيد السّيرافي النحوي ومَتّى بن يونس المنطِقي إلا نَموذجًا لهذا التقريب ، فغالبًا ما تأتي الجُمل المجسّدة مثل « فأحجم القوم وأطرقوا . . . فرفع أبو سعيد رأسه ، الأسماع المصيخة ، والعيون المحدقة . . . قال ابن الفرات : أجبه حتى تكون

أشَد في إفحامه ، وحقق عند الجماعة ما هو عاجز عنه . . . . فبلح وجنَح وغَصّ ريقَه . . إلخ » . وتلك لغة تجعل المعلومة « حكاية » ويتّبعها التوحيدي كثيرًا في لياليه .

وأحيانًا ما تكون « اللغة » نفسُها هي الحكاية ، كما فعل التوحيدي عندما كان يكتب على ألسنة المجانين كلامًا أشبه بالسّيريالية المعاصِرة ، فيكتب رسالة من مجنون لآخر :

« وهب الله لي جميع المكاره فيك ، كتابي إليك من الكوفة حقا حقا حقا ، أقلامي تخط ، والموت عندنا كثير ، إلا أنه سليم والحمد لله أحببت ليعرفه إعلامكم ذلك إن شاء الله . »

والحكاية التي أورَدها ياقوت لأبي حيان التوحيدي يصِف فيها حديث شيخ الحَمّارين أبي الجَعد الأنباري له في مرضه وثَرثَرته غير المتماسِكة ، تدخل في باب نسيج الحكاية الرائعة من خلال لعبة اللغة وحدها [٢٣] .

إن أبا حيان الذي تمرَّد على الخُنوع والإذعان والقَناعة والرِّضا ، وأصَرَّ على أن يكون مبدعًا في عالم الحكايات ، لم يترك شَبَكة إلا وألقاها ، ولا قمقُمًا إلا وحاول معه ، ولا إطارًا إلا واقتَرحه ، ويبقى التَّساؤل : إلى أيِّ مدًى استجابَتْ له شَياطين الحَكايا المتمرِّدة ؟

الفصل الثاني
ملاحظات على الفن القصصي
في « رسالة الغفران »

يمثِّل نص « رسالة الغُفران » لأبي العلاء المعرّي (٣٦٣ - ٤٤٩ هـ) واحدًا من النُّصوص الرئيسيَّة في تاريخ النثر العربيّ خاصَّة والأدب العرَبي عامَّة ، ومن أكثر نُصوص هذا الأدب تأثيرًا على مَسيرة الأجْناس والنُّصوص الأدبيَّة اللاحقَة سَواء على المُسْتوى المحلّي أو على المُستوى العالَمي .

و « رسالة الغُفران » نصٌّ شَديد الثَّراء تتنازَعُه مجالات عِدَّة مثل تاريخ الأفْكار ، وعلوم اللغة ، والمَذاهِب الفلسَفية ، والمُعتَقدات الدّينية ، وتاريخ الشّعر وغيرها من المَجالات المُتشابكَة التي حَظيت ببعض اهتمامات الدّارسينَ من قبل من خلال الحِوار مع تَجلّياتها في رسالَة الغُفران ، لكنَّه أيضًا نص ينتَمي إلى تاريخ الفَنّ القصصي الخَلاق ، الذي أسهَم أبو العلاء بنَصيب وافر في تَطويره من خِلال نَصّ الغُفران . وهو نص وُهِب الإمْتاع القصَصي دون شَك للمنتَمين إلى عَصْره وثَقافَته . وهو قابل لأن يهب مَزيدًا من الإمتاع للمنتَمين إلى عصور أخرى ودرجات من الثقافة مختَلِفة من خِلال الحِوار الفنّي معَه . والمَجال الذي اختارته « رسالة الغفران » مجال مبتَكَر يتعلَّق بعالم الغَيْب ومحاوَلة ارتِياده وإطلاق الحُرّية للخَيال وللغة وللعَلاقات بين الأزْمِنة والأمْكِنة وتذويب الفواصِل بين الجَمادات والكائنات الحيَّة العجماء أو الناطِقة ، وخلق مُتعة فنية - من خلال هذا كلِّه - للنثر المُجنّح في رِحاب

عالَم اللُّغة ، متَّكئًا أحيانًا على اخْتِبار خيال الشُّعراء ليُثبت قُصوره في الْمَواقف التي تَفوق الخَيال ، وعلى ذاكِرَتِهم ليثبِت أنَّها قد تَتلاشى أمام عَصْف الأهْوال .

واللافِت للنَّظر في البدْء أن اختيار « الثوب القصَصي » لم يكن حتْمًا على كاتِب نص « الغفران » فالنص يندَرج في إطار أدب « الجواب » لأنه جَواب على رسالة ابن القارِح . وأدب الجواب يُحكَم غالبا بمبدأ الْمُشاكَلة ، فعندما يكون السُّؤال قصيدةً أو أرجوزة أو مقامة أو رِسالة أو لُغزًا ، يكون التَّحدي الْمَطروح على الْمَسئول أن يُحبب سائِلَه من جنَس بَيانه ، ولم تكُن رسالة ابن القارِح لأبي العَلاء قصَّةً حتى يكون الثوب القصَصي حتمًا في الرَّد عليها ، وإنما كانت خواطِر شيخ حلبي قادَته أعوامُه الثمانون إلى التأمُّل فيمن أغرَتْهم مُتَع الحَياة وغَفلوا عن التوبَة في حينها وقد عدَّد كثيرين منهم في تاريخ الفِكر والشِّعر ، وراعَه السُّؤال الْمُخيف : « كيف يصنع من عنده أن التوبَة لا تصِح من ذَنْب مع الإقامة على آخر ؟ فلا حول ولا قوة . »(٢٤) هل فتح هذا السُّؤال أمام أبي العلاء بابَ التَّحول من الحال إلى المَآل ، من النَّدم إلى الغُفران فكانَت هذه القَفْزة القصَصية الرائِعَة ؟

إن حركة القاصّ في مثل هذه الحالة لَتبدو أكثَر صُعوبة من حركَة القاصٍّ الذي يَخْتار نُقْطة البَدْء بنفسه دون أن يَكون قصُّه جوابًا ، ودون أن يكون خيالُه صدى لواقع يُحاوره ، وإذا كانت هذه الصُّعوبة تجابه نقطَة البدء في النَّص القصصي للغُفران ، فإن صعوبة أخرى أكثر حساسِية كانت تُجابه نُقطة الانطِلاق والحَركة ، ذلك أن العالَم الذي تم اختِياره لتنمرَ فيه « الحكاية » كان عالَم الدّار الآخِرة ، وهو عالَم لم تكن الصّورة عَنه محايِدة في درجة الصِّفر ، يستطيع خيال القاصّ أن يشكِّلها كما يشاء ، ولكنَّها كانت مملوءَة بالتصَور الدينيّ في النصوص الْمُقدَّسَة وامتداداته في تأويلات الوعاظ والحَكّائين ؛ مما

يتطلَّب من القاصِّ مَهارة خاصة ينبغي أن تتبَدّى في طرافَة الحرَكة الخياليَّة وجِدَّتها من ناحية ، وعدم اصطِدامها بالثوابت من ناحية ثانية .

ولقد تبدت براعَة أبي العلاء في تَناوُل الخَيْطين معًا بين أصابعه منذ العِبارات الأولى التي بدأ بها ردَّه على رسالة ابن القارِح لكيْ ينمو بالرَّد إلى قصة الغفران ، كان مفتاح الرد عنه هو عِبارة : « الكَلِمة » وهو مصطَلح يمتدّ عند أبي العلاء فيشمَل « الرِّسالة » كما يشمل القصيدة [٢٥] . والكلمة هنا وقد أطلِقَت على رسالة ابن القارح تتحرَّك تحرُّكًا استعاريًا على مُستوييْن : أولهما الْمُستوى الرَّأسي ومن خلاله يكون الكَلِم الصالح قابلاً للصُّعود إلى الْمَلأ الأعلى : « ولعلَّه ، سُبْحانه ، قد نصب لسطورها الْمُنجيَة ، معاريجَ من الفِضَّة أو الذهب تعرُج بها الملائكَة من الأرض الراكِدة إلى السماء ، وتكَتَشِف سُجوف الظَّلماء بدَليل الآية ﴿ إلَيْهِ يَصْعَدُ الكَلِمُ الطَّيِّبُ والعَمَلُ الصّالحُ يَرْفَعُهُ ﴾ ، [٢٦] ومن خلال هذا التَّصعيد الرأسي ، تُصبح كلِمات الرسالة قابلة لأن تصعَد إلى الملأ الأعلى وأن تحمِل صاحِبَها معها .

أما الْمُستوى الثاني للنُّمو ، الَّذي يمهِّد للدخول إلى العالَم القصَصي ، فهو مستوى « الترشيح » وهو تِقنية معْهودة لدى البلاغيِّين العرَب يَتِم من خلالها النمُو بالْمُشبَّه به أو الْمُستَعار مِنهُ والإيغال من خلاله في عالم الخيال[٢٧] . وأبو العلاء يلجَأ إلى هذه التِّقنية عندَما يجعَل الكلمة الطيِّبة شَجَرة لها أصول ثابِتَة وفروع سامِقَة وثِمار يانِعَة في كل حين : « وهذه الكلمة الطيبة كأنها الْمُنْية بقوله : ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ ، أصْلُها ثابتٌ وفَرْعُها في السَّماءِ ، تُؤْتي أُكُلَها كُلَّ حينٍ بإذْنِ رَبِّها﴾ . » [٢٨]

وبهذين الْمُستويَيْن من النُّمو جعل كلمات الرِّسالة التائبَة أجنِحَة صعدت إلى عالَم الغُفران ، وشَجرًا غُرِس في تُربَته وامتَدَّت فروعُه في أرجائه وأينع

ثَمرُه وآتى أكلَه . ولقد فتح ذلك « الترشيح » بابَ النُّمو التَّخييلي ، فَأغْصان الشَّجر وظِلاله تَستدعي الْمُستَظلّين به : « والولدان الْمخلَّدون في ظِلال تلك الشجرة قيام وقُعود . . . يقولون : . . . نحن وهذا الشجر صِلة من الله لعلي ابن منصور ، تُخبّأ له إلى نَفْخ الصور » (٢٩) ، وأصل الشَّجر الثابت يستدعي ما يُغذي نباتَه من الْمِياه والأنْهار « وتجري في أصول ذلك الشَّجر أنْهار تختَلج من ماء الحَيوان ، والكوثَر يمدّها في كلّ آن . » (٣٠)

والأنهار الجارية تَستدعي ما يُسَحّ فيها ومن يَجْلِس على شواطِئها ومذاقِها الْمُتميِّز خمرًا وعسلاً ، ويَسْتدعي ذلك ما قيل في خمر الدُّنيا وأوانيها ومصير الشعراء الذين قالوا وسؤالهم عن الْمُقارَنة بين ما رأوا هنا وهُناك . وهكذا تتَّسع القاعِدَة « الترشيحية » لتُصبح أصْلا يتم التحرُّك خلاله والنُّمو به لصُنْع عالم حِكائي مُكتَمل يتوالى توالُدُ الحِكايات فيه من منابع مختَلِفة ، حقيقية أو تَخْييلية أو أسْطوريَّة من جهة ، وإنسانية وملائكية وشَيطانية وحيوانيَّة وطبيعيَّة من جهة أخْرى ، كما يتم تقديمُها متداخِلة أو مستقلَّة من خلال معارِض حِكائية متنوِّعة بدءًا من الاستِعارة الْمُوحِية إلى الشَّريحة القَصَصية إلى الْمَوقِف القصصي إلى القصَّة الْمُكتمِلة .

إن اللغة التي يُناط بها أن تَصوغ هذا العالم الحِكائي الغريب لكي تُقَرِّبه من خَيال سامع لم يَرَهُ ، وتنقل إليه شيئًا « لم يخطر على قَلْب بشَر » – لغَة من شأنِها أن تستَعين بكَثير من أجنِحَة « الحرِّية » ، وأن تفك كثيرًا من الارْتباطات التي استقرَّت بين الدَّوال والْمَدلولات وبين الْمُفرَدات بعضها والبعض الآخر وبين الخَصائِص التي ارتَبطت بأنواع من الكائِنات حتّى أصبَحت من لوازِمِها منطوقًا ومفهومًا ، وذلك ما حاول أن يقدِّمه النص القصَصِيّ لرسالة الغُفران .

لقد أشار أبو العلاء في مرحلة مبكِّرة من النص إلى أن نمَط « القول » الذي يرد في نَصِّه أشبَه بلُغة الأحْلام : « وهذا فصْل يتَّسع ، وإنما عرض في قول

نام ، كخيالِ طَرَق في الْمَنام . »(٣١) وهكذا الحكم وحده يحرر اللُّغة من كثير من قُيود الترابُط الْمَألوفة ، غيرَ أن مَحدوديَّة اللغة البشريَّة في نهاية الْمَطاف ومحدودية الْمَعنى الْمَقصور في ذهن السامع من خلال خِبْرته البشرية ، تضع أمام القاصِّ الْمُجنِّح عقَبةً أخرى ، فهو إذا أراد مثلا أن يصِف « العسَل » في عالم ما وراء الغَيْب فيما تشير إليه الآية الكريمة ﴿ وأنهار من عَسَلٍ مُصفًّى ﴾ وجد أنه في خلد السامع يُشير إلى شَيْء حُلو الْمَذاق ، وأن الشعراء يستَلْهمون الْمَعنى في الْمَواقف الْمَعنوية العَذْبة في مثل قول الحارث بن كِلْدة :

فَما عَسلٌ ببارِدِ مـاءِ مُـزْنٍ عَلى ظَمأ لشاربـه يُشـابُ
بأشْهـى من لُقِيِّكـمُ إلَيْنـا فكَيْف لنا به ومَتى الإيابُ

ولكنه يُحس بأن عسَل الجنة تفوق لذتُه آلاف الْمَرات ما تحتمِله كلمة « العسل » البشرية ، فيريد أن يلجأ إلى « تحرير » الكلمة من محدوديَّة الدلالة وأن يفك عِقالَها ، فيلجأ إلى إقامة نَوع من « التَّضاد » بين الْمَدلول الرّاسخ والْمَدلول الجَديد في الْمُناخ الجديد ، فيكون موقع « العسل » السائد من مدلوله الْمُستحدَث كموقع الزِّفت والقَطِران من الفالَوْذَج ، يقول : « ولو أن الحارث بن كلدة طَعِم من ذلك الطّرِم (العسل) لعلِم أن الذي وصفه يجري من هذا الْمَنعوت مجرى الدفلى « الزفت » الشاقة من الرِّعديد (الفالوذَج الرَّجْراج) (٣٢) . وكذلك الشأن مع كلمة « السَّلوى » التي يستخدمها الشُّعراء فإذا ما قورِنَت بالسَّلوى في عالم الغيب كانت أشبَه بشَجر القارّ الْمُر النابِت في الرِّمال (٣٣) .

والقاصُّ الذي يتكرَّر منه هذا الصَّنيع في مواقِف مختَلِفة يَسْعى إلى أن يحرِّر اللغة – وهي أداته الرئيسِية في بناء عالمه الجديد – من القُيود التي تَحدّ من مَدلولاتها في الذِّهن ، وأن يسُد الفَجوة بين الطاقة الْمُتناهِية للْمُفردات اللغوية في الاستِعمال البشري والطاقة غير الْمُتناهية للخَيال الأخْروي .

إن « الحرية » مِفتاح رئيسي لفَهم بعض أسْرار الرَّوعة والإبهار في عالم أبي العلاء القصصي وهي حرِّية تعود معها الكائنات في خيال القصاص إلى عجينَتها الأولى فتكون قابلَة لإعادة التشكيل واستِكْمال النواقِص وإقصاء الْمَألوف . وتلك واحدة من مفاتيح الفن العظيم في كل زمان ومكان ، فهذه رحلة القَنْص التي يقوم بها ابن القارِح ومعه عَديّ بن زيد في الجنة وهما يطارِدان قَطيعًا من البقر والحُمُر الوحشية على سابحين من خَيْل الجنة ، فإذا ما اقتربت أطراف السنان من ذيل بقرة ، تكلَّمت : « أمسك ، رحمك الله ، فإني لست من وحش الجنة التي أنشأها الله ولم تكن في الدار الزائلة ولكنَّني كنت في محلة الغرور (الدنيا) أرود في بعض القِفار ، فمَرَّ بي رَكْب مؤمنون قد كَرى زادُهم فصرَعوني واستعانوا بي على السفر فعوَّضني الله بأن أسكَنني في الخلود . » (٣٤) وعلى النحو نفسه يتحدَّث حمار الوحش عندما يوشِك أن يُصاد ليخبِر أنه دخل الجنة لأن جلده صُنِعت منه القِراب فشرب منها الصالحون وتطهَّروا (٣٥) . وما دامت البقرة والحمار قد كسرا قيد الصَّمت ودخلا عالَم الكلام فإن « من شأن طَيْر الجنة أن يتكلَّم » (٣٦) ، كما يقول أبو العلاء في صورته القصصية الجميلة التي يقدِّمها لركب الإوزّ الذي مر على روضَة في الجنة فيها ابن القارح وجماعة معه فيقلن : « أُلهمنا أن نسقط في هذه الروضة فنغنّي لِمَن فيها . . . فَيَنْتَفِضْنَ فيصِرْن جواري كواعِب يَرْفُلْن في وَشْيِ الجنة ، وبأيديهم الْمَزاهِر وأنواع ما يَلتَمِس به الْمَلاهي فيعجب وحَقَّ له العجَب ، وليس ذلك ببديع من قُدرة الله جلَّت عظمته » ، ولسوف تتألق فرقة الراقصات من الإوز ، العازفات البارعات ويصمدن أمام كل اختِبار في الْمُوسيقى يُطرح عليهن ، ويَعزِفْن بكُلِّ لحن معهود أو غير معهود ، ويُبدين من ألوان الجمال والدَّلال ما يجعَل ابن القارح يقتَرِح على النابغة الجَعدي – وكان في حالة غضب إثر نِقاش حادٍّ جرى بينَه وبين الأعشى – أن يتمتَّع بإحدى هؤلاء الحوريات قائلا : « يا أبا ليلى إن الله جلَّت قدرتُه مَنَّ علينا

بهؤلاء الحور العين اللواتي حولهن من خَلْق الإوَزّ ، فاختَرْ لك واحدة منهُن فلتذهَب معك إلى منزلك ، تلاحِنُك أرَق اللّحان وتُسمعك ضُروب الألحان ، فيقول ‹‹ لبيد بن ربيعة ›› إن أخذ أبو ليلى قَيْنَةً وأخذ غيرُه مثلها ، أ ليس ينتَشِر خبرُها في الجَنة فلا يؤمن أن يُسمّى فاعِلو ذلك أزواجَ الإوزّ ؟ فتُضرِب الجماعةُ عن اقتِسام أولئك القِيان . » (٣٧)

إن قدر الحرِّية الْمُتاحة أمام التشكيل الحِكائي يتَّسع فلا يُصبح وقفًا على كسر حاجز الصَّمت ، وتفجُّر اللغة على لسان العَجْماوات ، ولكنه يتعدّاه إلى كسر حاجز « الصورة الثابتة » والانتقال إلى طواعِية التشكيل وهي حرية تفجّر ما لا نهايةَ له من الصُّور الْمُحتمَلَة ، وتتحوّل معها أحلام الاستعارات في اللغة إلى مواقِف قصَصِية رائعة ، أ لم تربط اللُّغة في استعاراتها طويلاً بين الأنثى والفاكهة فكان التُّفاح في الخدود والرُّمان في الصدور والورد في الشفاه والعَنَم في أطراف الأصابع ، وغير ذلك مما أبدعته استعارات اللغة ؟ إن حرية التشكيل تتجاوَز ذلك الْمَوقِف الاستعاريّ لتجعل القاصّ يحدِّثنا عن « الفاكِهة الأنثى » وعن شجر في الجنة يُعرف بشجر الحور : « يَجيء إلى حدائق لا يعرِف كُنْهَها إلا الله فيقول له الْمَلك : خذ ثمرَة من هذا الثّمر فاكسرها فإن هذا الشجر يعرف بشجر الحور ، فيأخذ سَفَرْجَلة أو رُمّانة أو تُفاحَة أو ما شاء الله من الثمار فيكسرها فتخرج منها جارية حوراء عيناء تَبْرق لحُسنها حوريات الجِنان ، فتقول : من أنت يا عبد الله ، فيقول : أنا فُلان ابن فلان ، فتقول : إني أمنِّي النفسَ بلقائِك قبل أن يَخلُق الله الدُّنيا بأربعة آلاف سَنة . » (٣٨)

ولا تقِف حرِّية التشكيل التي يُطلِقها القاصّ من عِقالها ، عند حَدِّ رؤية الأشياء على غير ما أُلِفت عليه في الواقع الجامِد : حيوانات تتكلَّم ، وإوز تُغنّي وتعزِف وترقُص ، وحوريات يخرُجن من ثِمار السَّفَرْجَل والرُّمان

والتفاح - وإنما تتعدَّى ذلك إلى نَقْل جانب من هذه الطاقة التي هي للخالق وحدث إلى الْمَخلوق الصالح ، فيكون في طَوْق هذا الْمَخلوق في الجنة أن يشكِّل الْمَخلوقات التي يحبُّها على ما يهوى . هذا هو ابن القارح وقد مُنح واحِدة من حوريّات « الفاكِهة الأنثى » ، يخطر في باله وهو ساجد أنَّها ربّما تكون - على حُسنها - ضاوية الأرْداف ، فإذا به وقد قام من سُجوده يجدها ذات أرداف لا نهاية لها فيتمنى أن تصغر عن ذلك « فيقال له : أنت مخير في تكوين هذه الجارية كما تشاء فيقتصر من ذلك على الإرادة . »[٣٩]

وتَشيع هذه الظاهِرة التي تُلغي الفواصِل بين تَمني الأشياء في النفس وتحقُّقها في الخارج ، فإذا تمنّى ابن القارح وعَدي بن زيد والنابغة الذبياني والنابغة الجَعدي أن يكون معهم الأعْشى وقالوا : « فكيف لنا بأبي بصير ؟ » فلا تتم الكلمة إلا وأبو بصير قد خَمسهُم فيسبِّحون الله يُمَجِّدونَه ويحمدونه على أن جمع بينهم « وهو على جمعهم إذا يشاء قدير »[٤٠] . وإذا تمنى النابغة أن يحضر رواة الشعر مجلِسَهُ ليؤيِّدوا رأيه فلا يكاد ينطِق بالقول « إلا والرُّواة أجمعون قد أحضَرَهم الله القادر »[٤١] . وإذا اشتاق ابن القارح إلى سماع غِناء القِيان في فُسطاط مصر وفي بغداد لإحدى القصائد ، سارَعت جماعات من الطير اللاقِطة لكي يتحوَّلن إلى « خلق حور غير متساقِطة تلحن قول الْمُخبَّل السَّعدي » :

ذكر الرّباب وذِكْرها سُقْمُ　　وصَبَا وليس لِمَن صبَا عَزْمُ
وإذا ألَمَّ خَيالهـا طَرَفَـتْ　　عَيني فَماءُ شُئونها سَجْـمُ

« فلا يمرّ حرف ولا حركة إلا ويوقع مسرَّة لو عُدِلت بمسرّات أهل العاجلة منذ خلَق الله آدم إلى أن طوى ذرّيته من الأرض لكانت الزائِدة على ذلك ، زيادة اللُّج الْمُتموِّج على دمعَة الطِّفل . »[٤٢]

وتقنية « حرية التشكيل » التي تفتح كثيرًا من الأبواب الْمُؤدِّية إلى عالم البناء القصصي الْمُتميِّز في رسالَة الغُفران ، تتجسَّد أحيانًا في صورة « إعادة التشكيل » وهي صورة تُبرز كثيرًا من الأبعاد الإنسانية لهذا العمل الأدبي الكبير . وتقوم فكرة إعادة التَّشكيل على مبدأ « تعويض النواقِص » وإحداث التوازُن لِمَن حُرِموا قَدْرًا من أوجُه الجَمال أو الكمال في الدنيا العاجلة ، فتتحول صُورُهم من خِلال إعادة التشكيل إلى صور تَبلُغ درجَة الكَمال في النقيض الْمَفقود . وأبو العلاء الذي حُرِم نِعْمة البَصر وحُرِم ألوان « الحرية » الْمُترتِّبة عليها في الدنيا واختار أن يكون رَهين الْمَحبِسَيْن ، هو الذي يرسم بقلَمه صُور الجَمال ويعوِّض النواقِص للْمَحرومين ، فها هو الأعشى « وقد صار عِشاه حَوَرًا معروفًا ، وانحناء ظهره قوامًا موصوفًا » (٤٣) ، وها هو زهير ابن أبي سلمى الذي كان رمزًا لحمل ثقل الشيخوخة وأعبائها والسأم من الحياة، يرتد في الجنة « شابًا كالزَّهرة الجنيَّة . . . كأنه ما لبس جلباب هَرَم ولا تأفَّف من البَرَم ، وكأنه لم يقل :

سَئِمْتُ تكاليفَ الحَياةِ ومَنْ يَعِش ثَمانينَ حَوْلاً - لا أبا لكَ - يَسْأَمِ (٤٤) »

ومثله لَبيد بن رَبيعة الذي يتردَّد بيته الْمَشهور في السَّأم :

ولَقَدْ سَئِمْتُ مِنَ الحَياة وطولِها وسُؤالِ هَذا النّاسِ : كَيفَ لَبيدُ ؟

ها هو يمر في الجَنَّة وهو « شاب في يَدِه محجنٌ ياقوت » (٤٥) .

أما الشُّعراء الخمسَة العور من بني قيس : تميم بن مُقبِل وعمرو بن أحمر والشّماخ بن ضِرار وعُبيد بن الحصين ، وحَميد بن ثَور ، فعندما يراهم ابن القارِح في الجنة يقول : « ما رأيت أحسَن من عيونكم في أهل الجِنان ، فمن أنتم خلد عليكم النعيم ؟ فيقولون : نحن عوران قيس . » (٤٦) وليست إعادة التشكيل وتعويض النواقِص في العالم القصَصيّ لرسالة الغفران وقفًا على

مَشاهير الشُّعراء والكتّاب وحدَهم بل إنها تِقنية تمتدّ إلى البُسَطاء من عامَّة الناس وتفتح أمامهم آفاق الآمال والأحلام ، ويرمز لهم النَّص القصصي بامرأتين دميمتَين فقيرتَيْن إحداهما من حلَب والأخرى من بَغداد ، ولكنَّهما تتحولان إلى اثنتين من الحور العين يلتقي بهما علي بن منصور فينبهر بالسِّحر والجمال ، تقول إحداهما له : « أ تدري من أنا يا علي بن منصور ؟ فيقول : أنت من حور الجِنان اللواتي خلقُكن الله جزاء للْمُتقين ، وقال فيكُنّ : ﴿ كأنَّهُنَّ الياقوتُ والْمَرْجان ﴾ فتقول : أنا كذلك بإنعام الله العظيم ، على أنّي كنت في الدار العاجلة أعْرَف بـ « حمدونة » وأسْكن في بابِ العراق بحلَب وأبي صاحب رحًى وتزوَّجني رجل يبيع السَّقْط ، فطَلَّقني لرائِحَة كرِهَها في فمي وكنت من أقبَح نِساء حلب ، فلمّا عرَفْت ذلك زهَدت في الدنيا الغرّارة وتوفرت على العِبادة وأكلْت من مِغْزَلي فصيَّرني ذلك إلى ما ترى .

وتقول الأخرى : أ تدري مَن أنا يا عليُّ بن منصور ؟ أنا « توفيق السَّوداء التي كانت تخدِم في دار العِلم ببغداد . . . وكنت أخرِج الكتب إلى النُّساخ فيقول : لا إله إلا الله ، لقد كنت سوداء فصِرْت أنصَعَ من الكافور . » (٤٧)

إن تِقنية « إعادة التَّشكيل » في الفن القصصي لرِسالة الغفران لا تتوقَّف عند ظاهِرة « تعويض النواقِص » ، بل قد تتحقَّق من خلال الصّورة المقابلة التي يتمُّ فيها إحداث التوازُن من خلال « سَلْب الْمَزايا الخاصّة » من الذين كانوا يُمتَّعون بها في الدنيا ، وخَلْعها على من كانوا قد حُرِموا منها . والصّورة القَصَصِية التي تجسِّد ذلك في الغُفران هي صورة « الجِن » الذين كانوا قد أُعْطوا في الدنيا القُدرة على التشكُّل والتحوُّل فحُرِموا في الآخرة ميزة أن يظَلّوا شبابًا كأهل الجنَّة من الإنس وأصبَحت تظهَر عليهم علائِم الشيخوخة كما حدث مع الجني الذي حاوره ابن القارِح في الجنة : « يا أبا هدرش مالي

أراك أشيَب وأهل الجنة شَباب ؟ فيقول : إن الإنس أكرِموا بذلك وأُحْرِمناه لأننا أُعْطينا الحَوْلَةَ في الدّار الْمَاضية فكان أحدُنا إذا شاء صارَ حيّة ، وإن شاء صار عُصفورًا وإن شاء صار حَمامة فَمُنِعْنا التصوُّر في الدار الآخرة . » (٤٨)

وتِقنيَّة « إعادة التشكيل » تبلُغ مداها عندَما ترى الكائنات تنتقل من « صورة » إلى « أخرى » ثم تعود إلى صورتِها الأولى ، دون أن تَذوق « الألَم » الذي يصاحِب التحوُّل عادَةً ، لأن الجنة تَخلو من الألم ، حتى الفريسَة التي تُصاد وتؤكل تُحِسّ بلذَّة الصيد كما يحس بها الصائد وتشعُر بمُتعة الْمَأكول كما يشعر هو بمتعة الآكل . وها هو « أسد القاصِرة » يقول : « أنا أفترس ما شاء الله فلا تأذى الفريسة بظُفْر ولا ناب ولكن تجِد من اللذة كما أجد بلُطف ربِّها العزيز » (٤٩) ، وها هو طاووس يمر أمام معمر بن الْمُثنّى فيتمنى أن لو وجده أمامه مطبوخًا بالخَلّ « فيتكوَّن كذلك في صَفْحةٍ من الذَّهب ، فإذا قضى منه الوطَر ، انضَمَّت عِظامه بعضُها إلى بعض ثم تَصير طاووسًا كما بدأ ، فتقول الجماعة ، سبحان من يُحيي العِظام وهي رميم » (٥٠)، فإذا مرَّت من أمام النُّحاة إوزة تمنّاها كلٌّ على طريقة الطهي التي يحبُّها « فتتمثَّل على خوان من الزُّمرد ، فإذا قُضِيت منها الحاجة عادَت بإذن الله إلى هيئة ذوات الجَناح . » (٥١) وهكذا يستطيع أبو العلاء من خلال « حرية التشكيل » وما يتوالد عنه من تقنيات فرعية أن يقودَنا إلى منابع جديدة للإمتاع القصَصي من خلال إعادة تشكيل الواقع وإذابة قيودِه والتَّخفيف من جَهامته . و « أحرى بنا أن نزعم أن الغناء الذي يملأ أرجاء رسالة أبي العلاء لا يعدو – إذا خلصَت نفوسُنا – نوعًا من تحرير النفس من الحُزن والخوف . » (٥٢)

* * *

إن قضِيَّة « الْمَنابِع الجديدة » تُثير التَّساؤُل حول تَنوُّع منابِع الحِكاية

ومصادرها في رسالة الغفران . وكما يقول رولان بارت : « إن كل مادة تصلُح لأن يشكِّل منها الإنسان حِكاية ، يمكن أن تكمُن الحكاية في الصّورة الثابتة أو الْمُتحرِّكة أو في الإشارة أو في خَليط من الإشارات والصور والكلمات ، إنها كامِنَة في الأسْطورة والخُرافة والقِصَّة والرواية والْمَلحَمة والتاريخ والمأساة والْمَلهاة والْمَشهد الصامت واللوحة المرسومة والزجاج الْمُلون ، والأحداث الْمُختَلِفة والحوار بين الأفراد ، وهي موجودة تحت أشْكال تكاد أن تكون غير متناهِية في كل الأزمنة والأمكِنة في كل الْمُجتَمعات . »(٥٣)

والواقع أن رسالة الغُفران استلهمت كثيرًا من هذه الْمَنابِع وفي مقدِّمتها التاريخ الذي استَقت منه ذاكِرة أبي العلاء كثيرًا من الأحداث والتَقطَت كثيرًا من الأسماء ، فوظَّفتها من خلال التَّحوير وإعادة التشكيل توظيفًا فنيًا ، على نحو ما أشرنا . ولقد نعجب لكثرة الأسماء التاريخية التي وردت في الغفران والتي تكاد تبلغ ستمائة اسم (٥٤) مشكِّلة غابة كثيفة من الأسماء الحقيقية كان يمكن أن تكون عائقًا أمام حريَّة الحركة لدى الحاكي التخييلي . ولكن أبا العلاء كان يعرِف طريقه الخاص في الْمَسارب الضيِّقة في غابَة الأسماء . ولقد يلاحظ أن معظم هذه الأسماء يلتقي بها ابن القارِح في الجنة في مشاهد الحشْر ، وأن نفرًا قليلا هم الذين اضطرَّهم أبو العلاء أن يرافِقوا إبليس في النار ، حتى إن بعضًا من شُعراء الجاهِلية تسرَّب إلى الجنة لأن بيتًا قاله قد غَفَر له .

وإلى جانب التّاريخ توجَد « الأساطير » كمصْدَر قَصَصي للحِكاية عند أبي العَلاء ومعظَم هذه الأساطير تنتمي إلى عالم الحَيوانات والزّواحِف مثل أسطورة الحيَّة الوفية « ذات الصَّفاء » (٥٥) التي وفَّت لصاحبها وكانت تصنَع إليه الجَميل ، ولكن صاحبَها لم ينسَ أنها كانت قد قتلت أخاه من قبل فحاول

أن يَغدِر بها وأن يضربَها بالفأس وهي على الصَّخرة « فلما وُقِيَتْ ضربَةَ فأسه ، والحقد يُمسِك بأنفاسِه ، نَدِم على ما صَنع أشدَّ النَّدم . . . فقال للحيَّة مخادِعًا : هل لك أن نكون خِلَّين ؟ فقالت : لا أفعل وإن طال الدّهر . » وتلك الحيَّة يلتقي بها ابن القارح في الجنة جزاء وفائِها .

ومنها الحية التي كانت تسكُن في دار الحسن البصريّ وحفِظت عنه القرآن من أوّله إلى آخره (٥٦) . فلما توفّي رحمه الله ، انتقلت إلى جِدار في دار أبي عمرو بن العلاء « فراجعَت عليه القرآن وقراءاتِه . وهي تحاوِرُ ابن القارح في القراءات ورواياتها ، وعندما يشتد عجبُه تَدْعوه إلى الإقامة وتعِدُه بأنها يمكن أن تنتَفِض فتصير مثل أحسن غواني الجَنَّة ، لو ترشَّف رُضابَها لعلِم أنه أفضَل من التِّرياق ، ولو تنفَّست في وجهه لعلم أن ريح عبلة التي كان يحنّ إليها عنترة في قوله :

وكَـأَنَّ فارَة تاجِـر بقسيمَــةٍ   سَبقَت عوارِضُها إليك من الفَمِ

ليست بجانِب ريحِها إلا كرائحة البَخْر في الفَم ، ولكن ابن القارح يُصاب بالذُّعر من اقتراحها وينصرف . »

ومن عالم الحيوان يلتقي ابن القارح في الجنة « بأسَد القاصِرَة » ويعجَب عندَما يجده يلتَهِم من الظِّباء المائة والْمائتين وهو الذي كان في الدنيا « يفترس الشاةَ العَجْفاء فيقيم عليها الأيام لا يُطعَم سواها شيئًا . » (٥٧) فإذا ما سأله عن خبره ، عَرَف أنه الأسد الذي استجاب لدعوة الرسول ﷺ عندما جاءَه عُتبة ابن أبي لهَب . وكان النبي قد زوَّجه ابنته رقيَّة قبل البَعْثة ، فلما بُعث جاء عُتبة وقال : يا محمد ، أشهَد أن قد كفرتُ بربِّك وطلَّقت ابنتَك ، فدعا الرسول ربَّه أن يسلِّط عليه كَلْبًا من كلابه ، فخرَج إلى الشام مع رَكْب حتى إذا كانوا بوادي القاصِرة وهي أرْضٌ فيها سِباع ، نزلوا فافترشوا صفًا واحدًا فقال عتبة : أ تريدون أن تَجْعلوني حُجْزة ، لا والله لا أبيت إلا في وسَطِكُم ،

فجاء السَّبُع ليلاً وهم نائمون ، فشَم رؤوسَهم رجلاً رجلاً ، حتى انتهى إلى عُتْبة فأنْشَب أنيابه في صِدْغَيْه ، فصاح : قَتلتني دعوةُ محمَّد [٥٨] . ويلتقي كذلك في الجنة بالذِّئب الذي تكلَّم على عهد النبي ﷺ عندما خاطَب أهبان الأسلمي وكان في غَنم له ، فهجَم عليها ذلك الذئب فلمّا صاحَ به الأسلمي ، وكان الذئب جائعًا جريحًا منذ ليالٍ كثيرة أقعى على ذَيله وخاطَبه قائلا : أ تحول بيني وبين رزقٍ قد ساقَه الله إليَّ [٥٩] ؟

وإلى جانب الأساطير ، قد تكون الصّورة الاستعارية العابرَة نبعًا لحكاية طَريفة ، فأنهار الخَمْر في الجَنَّة « تلعب فيها أسماك على صور السمك بحرية ونهرية وما يسكن في العيون النبعيَّة ، إلا أنه من الذَّهب والفِضَّة وصُنُوف الجواهر . . . فإذا مَدَّ الْمُؤمِن يدَه إلى واحدة من ذلك السَّمك شرِب من فيها عذبًا . » [٦٠] فهذه الصورة الاستعارية ، التي يتردَّد نمطُها كثيرًا في رسالة الغُفْران - تُفجِّر نبعًا للحكاية ، يُضافَ إلى يَنابيع الإنسان والجانّ والزواحِف والطَّير والحيوان .

* * *

ينسج أبو العلاء من هذه الروافِد ألوانًا من الفن القصَصِي تتراوح أشكالها بين التعبير القصصي والْمَشهَد القصَصي ، والْمَشاهد الْمُتتابعة والقصة الْمُكتَمِلة ، ويتحقَّق في بعضها الكَثير من العناصِر الْمَألوفة في الفن القصَصي، من التَّشويق والعُقدة والْمُفاجآت والحل .

وفي إطار الْمَشاهد القصَصية الْمُتتابعة ، تأتي حكاية نجاة الأعشى من النار، فقد سَأله ابن القارِح عندما فوجئ به في الجنة : « كيف كان خلاصُك من النار ، وسلامَتُك من قبيح الشَّنَار ؟ فيقول : سحبتني الزَّبانية إلى سَقَر فرأيت رجلا في عرصات القيامة يتلألأ وجهه تلألؤ القَمر ، والناس يهتِفون به من كل أوْبٍ : يا محمدُ يا محمدُ ، الشفاعةَ !! نمت بكذا ونمت بكذا ،

فصرخت في أيدي الزَّبانية : يا محمدُ أغثني فإن لي بك حُرْمة ! فقال : يا عليُّ ، بادِرْه فانظُر ما حُرْمَته ؟ فجاءني علي بن أبي طالب صَلوات الله عليه وأنا أعْتلّ كي ألقى في الدَّرَك الأسفَل من النار ، فزجرَهُم عني وقال : ما حُرْمتك ، فقلت أنا القائل :

فآليتُ لا أرثـي لهـا مـن كَلالَةٍ ولا مِن حَفىً حتى تلاقي مُحـمّدًا
نبـيٌّ يَرى ما لا تَـرون ، وذِكـرُه أغار - لعَمري - في البلاد وأنْجَدا

وقد كنت أؤمن بالله وبالحِساب وأصدق بالبعْث وأنا في الجاهلية الجهلاء . . فذهب عليّ إلى النبي ﷺ فقال : يا رسول الله ، هذا أعشى قيس قد روي مدحُه فيك ، وشهد أنك نبي مرسل ، فقال : هلا جاءني في الدار السابقة ؟ فقال علي : قد جاء ، ولكن صدَّته قريش وحبُّه للخمر ، فشفع لي ، فأُدخلت الجنَّة على أن لا أشرب فيها خمرًا ، فقرَّت عينايَ بذلك . . . وكذلك من لم يتب من الخمر في الدار الساخرة ، لم يُسْقَها في الآخرة . »[٦١]

ويلاحَظ أن الْمَشاهد القصصيَّة تتوالى في سُهولة ويُسر بل وفي مستوى لُغوي مَيْسور يختَلِف عن الْمُستوى الذي تلجَأ إليه رسالة الغفران ذاتها عندما يتَّصل الأمر بمناقَشة اللُّغويين أو محاجَّة النُّحاة أو محاكاة الشعراء من بني الإنس أو الجان ، وكأن القصّ في ذاته يمثِّل مستوى من مستويات التَّأليف يلبس له الراوي مُسوحَه الخاصَّة ، ولا يجيء عرَضًا أثناء الحديث عن أمر آخر . ولنتأمل في « العَقَبات » التي تنتَشِر في الْمَجرى القصصي وتجعل أنفاس السامع لاهثة وراء الحدَث ، فبين سَحْب الزَّبانية ومُصادَفة رُؤية وجْه الرسول، وصُراخ الأعشى وإصرار الزَّبانية ،وقُدوم عليٍّ وسَحْب الأعشى إلى الدَّرك الأسفل ، وزَجْر علي لهم ، وسَماع القَصيدة والاعتِراض بأنها لم تُقَلْ على سمع الرسول في الدنيا والاعتذار بمؤامَرة قريش وحُبّ الخمر

والانتهاء بالشّفاعة مع شرط يمثل الْمُفاجأة الأخيرة ، الحرمان من شُرب الخَمر لعاشِق الخمر في جَنّة تجري بها الخَمر أنهارًا . هذه الْمَواقِف الْمُتعارِضة الْمُتكامِلة تَشِف عن جانب كبير من براعة القصّاص في رسالة الغفران .

على أن القِصَّة التي بلغَت أوْج الاكتِمال في رسالة الغفران دون شَك هي قصَّة ابن القارح نفسه في موقف الحشْر ، فهي تُعد قصَّة مكتمِلَة بالْمَعنى الفنّي، وهي قد سميت « قصة » على لسان أبي العلاء نفسِه عندما قال ابن القارح في مقدِّمتها : « أنا أقص عليك قصتي »(٦٢) ، وهو تعبير يَحِل محلَّه في الْمَشاهد القصصية الأخرى مقدِّمات أخرى مثل : ما خبرك ؟ ما حدثك ؟ أخبرني عن كذا . . إلخ .

وهي من حيث الكمّ تحتَلّ أكبر مساحة متَّصِلة لَموقِف واحد يحتل نحو خمس عشْرَة صفحة (٦٣) ، إلى جانب تغيُّر الأماكن التي تدور فيها الأحداث من مشهد إلى مشهد ، واختلاف شُخوص الأبطال كذلك من موقِف إلى موقف. ومردّ هذا التميُّز دون شَك ، يعود إلى أن هذه القصة تُعَدّ مِحورَ « رسالة الغفران » فهي تمثِّل الرد الرئيسي على رسالة ابن القارح والإجابة على تساؤلاته الحَيْرى حول قَبول التوبَة واحتمال تحقُّق الغُفران ، وهي إجابة لم يشَأ أبو العلاء أن يجعلَها من جنس السؤال فتكون طرحًا لاحتمالات أو سردًا لأدلة ، ولكن أراد أن يجعلَها معادِلاً فَنيًا قصَصِيًا ، لا يخلو فيها تحقُّق الغفران الْمَرجُوّ من عقبات يَشيب لها الوِلْدان ، وتتعرَّض خلالها صُكوك التوبَة للضَّياع والفِقدان ويحِل اليأس محلَّ الأمل في كثير من مراحِل الطريق ، ويحقِّق التشويق والإثارة القصصِية هدفَها الفني ، حتى يتحقق التطهير في نهاية الْمَطاف بالخَلاص والغُفران .

وتبدأ القصة باستشعار ابن القارح للبُعد الزَّمني الطويل لِيَوم الحشْر « في يوم كان مقدارُه خمسين ألف سنة » ويشتَدّ عليه الظَّمأ ، وينظر في كتاب

أعماله حين يقدَّم له فيجد حسناته قليلة متفرّقة تفرق النَّبات الضئيل في العام الجَديب ، وفي آخرها أمل للتوبَة كأنه مصباح راهِب رُفع لسالك السبيل ، ويقيم ابن القارح في الحشْر زُهاء شَهْرين يَخاف بعدهما من الغَرق في العرق فيبحث عن حيلة للخُروج من الْمَوقِف ، ويفكِّر في كتابة قصيدة يمدح بها رضوان خازن الجَنَّة ، فيكتبها وينشدها على مقربة منه فلا يلتفت إليه فيظن أن القافية لم تُعجِبْه فينتظر نحو عشرة أيام أخرى ليكتُب قصيدة جديدة في مدح رضوان على القافية مغايرة فيكون مصيرها كمصير الأولى ، ويجرب على كل الأوزان والقوافي دون فائِدَة . وأخيرًا يَصرُخ في رضوان مذكِّرًا له أنه أنشد على مسامِعه عشَرات القصائِد في مدحِه لينجِّيَه من العطَش فلم يستَجب له ، ويسأله رضوان : « وما الأشعار ؟ فإني لم أسمع بهذه الكلمة قط إلا السّاعة . »

ويحاوِل أن يشرح له طريقة العرَب في استمالَة النُّفوس عن طريق الشعر فلا يجِد لدَيه أذُنًا صاغيَة .

ويتركه إلى خازِن آخر من خزَنة الجنة يقال « زفَر » فيجرب معه قصائِد الْمَديح دون جدوى ويقول له زفر عن شعر الْمَديح : « أحسب هذا الذي تجيئني به قرآن إبليس المارِد ولا ينفق على الْمَلائكة . »

فيئس من تأثير الشِّعر على خَزَنة الجَنَّة وبحَث عن طريقَة أخرى للشَّفاعة ، وبينما هو يتجوّل رأى وجهًا نورانيًا تُحيط به كوكَبة متلألئة فسأل فعرف أنه حَمزَة وحولَه شهداء أحُد ، فكتب قصيدَة يمدَح بها حَمْزة . ومع أن حمزة استنكر الشِّعر في موقِف الحَشْر إلا أنه في نهاية الأمر أرسَل معه رجُلاً إلى علي بن أبي طالب ليخاطِب النبي ﷺ في أمره ، فلمّا سمع عليٌّ قصته سأله عن صحيفة حَسناته ، ففتَّش عنها فتبيَّن أنها ضاعَت منه عندما وقف في زحام حَلَقة لجماعة من النُّحاة يتناقشون ، وفيها صكُّ التوبة ، فلما رجع

يبحث عن الصَّك لم يجده فحَزن حُزْنًا شديدًا ، لكن عليًا أخبره بأنه يكفي أن يجد شاهدًا يشهَد على توبته في الدُّنيا ، فقال إنه قاضِي حلب عبد المنعم بن عبد الكريم فنودي به فحضَر بعد لأي وأقر بتوبَته ، ومع ذلك فعندما سأل عليًا أن يشفع له ليصرفَه من موقف العطَش ، قال له : إنك تَروم مطلبًا صعبًا ولك أسْوة بولَد أبيك آدم .

فبحَث عن وسيلة أخرى ، فوجَد جماعة من « العتْرة » الطيِّبين فذكَّرهم بأنه كان إذا فرغ من كِتاب قال : « وصلَّى الله على سيِّدنا محمَّد خاتم النبيِّين وعلى عِتْرَته الأخيار الطيِّبين » ، ورجاهُم بحَقِّ هذا الدُّعاء أن يسألوا له فاطِمَة عليها السلام إذا هي خرجَت من الجَنَّة أن تسأل أباها كي يشفَع له . ويخرج موكب فاطِمة وفيه السيدة خديجة وأبناء النبي ممن ماتوا أطفالاً ، ويُطرح عليها أمره فتأمر بأن يتعلَّق بركاب أخيها إبراهيم لكي يَجْتاز الزِّحام وصولاً إلى مَقام النَّبي في موقف الحَشر ، وينتهي الأمر بالشَّفاعة له والإذن بدُخول الجنة بعد إظهار صَك التَّوبة وخَتْمه بخاتَم النُّبوة .

وعندما يؤذَن له بعُبور الصِّراط ، يهتز اهتزازًا شديدًا فتؤمَر إحدى الجواري لكي تصطَحِبه وهو يتساقَط يمينًا ويسارًا فيقترح عليها أن تريحه وأن تحمِلَه على ظهرها فتعبُر به الصِّراط كالبَرق الخاطِف ، ولكنه عندما يصِل إلى باب الجَنّة يسأله رضوان عن « جواز » الدُّخول ، ويتبيَّن له أنه لا يحمل جوازًا ويكاد يَعود أدراجه من جديد لولا أن « التفت إبراهيم ﷺ فرآني وقد تخلَّفت عنه ، فرَجع إليَّ فجذبني جذبَة حَصَّلني بها في الجنة . »

ألا يُحتمل أن تكون هذه القصة الجميلة هي الرَّد الفنّي الذي تشكَّل في نفس أبي العلاء عند تلقي رسالة ابن القارح – لكنَّه خاف إن هو قدَّمها وحدَها أن تثور التساؤلات عن مشروعية استشراف عالَم الغَيْب ، والقُدرة على تصوُّر ما يدور فيه ، وتقريبه إلى النُّفوس بلُغة تألفها، فكانت بداية الرِّحلة

الطويلة عند أبي العلاء من الكلمة الطيبة للشَّجرة الطيبة للأصل الثابِت وتحتَه الأنهار للفَرع الْمُمتَدّ في السَّماء ينشُر الظِّلال ، للصَّحاب يتسامَرون على شواطئ الأنهار وتحت ظل الأشجار ويشرَبون خمر الجنة وعسلَها ، ثم تمتَد الرِّحْلَة فتشمَل كثيرًا من الأدباء والشُّعراء ، ويجيء ابنُ القارِح بينَهم ، فلا يكون حديثُه مستغربًا ولا غُفرانُه مستَبْعدًا - ويكتَسب الأدب العربيُّ والعالَمِيُّ من وراء هذا كله عَملاً أدبيًا رائدًا وفنّا قصصيًا رائعًا ؟

الفصل الثالث
البِناءُ الفَنِّيُّ لأحاديثِ ابْنِ دُرَيْدٍ وأَصْداؤُهُ في مَقاماتِ بَديعِ الزَّمانِ

برغْم طول باع ابن دُريد في مَجال اللُّغة ، وأخذِه زعامة مَدرسة البَصْرة ذات الاتّجاه النَّحوي اللُّغوي الواضح ، وبرغْم تَخرُّجه على يدِ شُيوخِ اللُّغة في عَصْره وتَخرُّج أئِمَّة النَّحو واللُّغة على يديه – برغم هذا كله فَقَد كانت سِمَته الأدبية شَديدة الوُضوح ، وعُدَّ في عصره من كِبار مَن يؤخَذ الأدب على يَدَيهمْ. ومن الشائع في تراجِم العَصْر أن يقال إنَّ فلانا رَحَل إلى البصرة أو بغداد فسمع الحديث من فلان وقرأ النحو على فلان وأخذ العَرَبيَّة والأدب من ابن دريد . وقد انتهى معاصروه وتلاميذه إلى القَوْل بأنَّه رَجُلٌ ازدَحَم العِلْم والشِّعر في صَدره . وإذا كان أبو حيان التَّوحيدي قد حَيَّرَهُم بتفوُّقه في مَجالَي الفَلسَفة والأدب معًا ، فعدّوه فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة ، فَقَد كان لابن دُريد الشَّأن ذاتُه في تفوُّقه في مجالي الأدب والعلم معًا ؛ فهو من هذه الناحية أديب العلماء وعالم الأدباء ، إذا كان لا بد من التصنيف .

والذي يلاحظ على بعض مَعاجِم الأدب التي تُكتب باللُّغات الأجنبية حين تعرُّضها للأدباء العرب وهي تَستَصْفي من كل أديب خُلاصة ما يمكن أن يُقال عنه في سطور مَعدودة – أنَّها حين تَستصفي ما يقال عن ابن دريد تَضع أدبيَّته في صدر ما يُذكر حوله . يذكر فيليب فان تيجم في معجمه الفرنسي عن الآداب أن ابن دريد « الذي عاش من عام ٨٣٧ م إلى ٩٣٣ م كان لغويًا

شاعرًا أديبًا عربيًا ، وأنه مؤلِّف قاموس وعِدَّة أعمال لُغَوية ذات صلة شديدة بالأدب . » (٦٤)

وأدبيَّة ابن دُريد يمكن أن يَلتَقي بها المرء في كثير من مؤلَّفاته ، حتى المؤلفات ذات الصِّبْغة اللُّغوية الخالِصة ، نَجدُها مَليئة بالمادة الأدبيَّة التي تَرفِدُها والتَّناول الأدبي الَّذي يُؤَوِّلها ، لكنَّنا سنكتفي فقط بالوُقوف أمام الأدب الخالِص المتَمَثِّل في النصوص النثرية الإبداعية المنسوبة لابن دريد .

ولا شك أن أشْهَر النُّصوص النَّثرية لابن دريد هي « أحاديث ابن دريد » التي نقل بَعضًا منها تلميذُه أبو علي القالي فيما أملاه على الأندلُسيّين في كتاب « الأمالي » .

وغالِبُ الظَّن أن هذِه الأحاديث لم يصِل إلينا منها إلا قَدْرٌ يَسيرٌ ، وأنّ كثيرًا منها لم يُدَوَّن أصْلاً ، أو دُوِّن و ضاع فيما ضاع من تراث ابن دُريد . يحمِلنا على هذا الظنّ ما يلي :

١ - أنه لَيس بين أيدينا من بَين كُتُب ابن دُرَيد كتاب دَوَّنَ فيه أحاديثَه أو حكاياتِه الَّتي لا نَعلَم من أيِّ فَترة من العُمر بَدأ يصوغُها ، والَّتي تَدلُّ صِياغَة ما بقِي منها على أنها كانت جُزءًا من نسيج الرِّواية الأدَبية واللُّغوية عنده أو جانبًا من طريقته في الدَّرس ، وكِلا المظهَرين امتدَّ في حَياة ابن دُريد فَترة ، لنقل عَلى الأقَلِّ إنَّها شَغلت مُعظَم النِّصف الثاني من عُمره ؛ من نحو سنة ٢٨٠ إلى ٣٢١ هـ .

٢ - أنّ ما وصَلَنا من هذه الأحاديث وصل مُدوَّنا في « أمالي » أبي عَليّ القالي ، الَّذي « أملاه من حِفْظه » كما قال في دروس الخَميس بمَسجد قُرطُبة والمسْجد الجامع بالزَّهراء . وقد وصل القالي إلى بغداد عام ٣٠٣هـ ، في حين مات ابن دُريد عام ٣٢١ هـ ؛ أي أن الفَترة التي يُحتَمل فيها لقاء التلميذ

بالأستاذ ، ثم إعجابه بالطريقة ، ثم اشتداد الصّلة ، ثم التدوين ، فترة لا تُجاوِز خَمْسة عشَر عامًا بكثير ، أي أنَّها أقل من نصف الفَترة التي قَضاها ابن دريد مُحاضِرًا في حَلَقات الدَّرس وراوِيًا آثار القُدَماء وأحاديثِهم .

٣ - ذكَر عن هذه الأحاديث أنَّها « أربعون حديثًا » لكِن هذا التَّحديد لا يَنْبَغي أن يخدَعنا ، ولا أن يُفهم منه الرَّقم على حَقيقَته . ولنَعُد إلى أقدَم نصٍّ وَرَدَ فيه هذا التَّحديد ؛ فقد ذكر أبو إسحاق بن علي الحُصَري القَيْرواني - المتوفّى عام ٤٥٣ هـ - في كتابه (زَهْر الآداب) عند حديثه عن بديع الزمان الهَمَذاني ما يلي [٦٥] .

« ولَمّا رأى أبا بكر محمد بن الحسين بن دريد الأزْدي أغْرَبَ بأربعينَ حَديثًا وذَكَر أنَّه استنبطها من ينابيع صُدره واستَنْتَجَها من مَعادِن فِكره ، وأبداها للأبْصار والبَصائر وأهْداها للأفكار والضَّمائر في مَعارض أعجَميَّة ، وألفاظ حُوشيَّة ، فجاء أكثر ما أظهر تَنبو عن قَبولِه الطِّباع ولا تَرفع له حُجُبُها الأسماعُ، وتوسع فيها إذ صَرَفَ ألفاظَها ومعانيها في وُجوه مختَلِفة ، وضُروب متصَرِّفة ، عارضها بأرْبَعمائة مَقامَة في الكُدْيَة تذوب ظُرفًا وتَقْطُر حُسنًا لا مناسَبَةَ بين المقامَتين لفظًا ولا معنًى ، وعطَف مساجَلَتَها و وَقَفَ مناقَلَتَها بين رجُلَيْن سَمّى أحَدَهُما عيسى بن هِشام والآخر أبا الفَتْح السَّكَنْدَري ، وجعَلَهُما يتَهادَيان الدُّرَّ ويتَنافَثان السِّحر في مَعانٍ تُضحِكُ الحَزين وتُحرِّك الرَّصينَ . »

ولَقَد ورد في هذا النَّص أن أحاديث ابن دُريد « أربعون » ، وأن مقامات بديع الزمان « أربَعُمائة » . وكان بديع الزَّمان نَفسُه قد أشار إلى أنَّه أملى في الكُدْية « أربعمائة مقامة لا مُناسَبة بين المقَامَتين ، لا لفظًا ولا معنًى » وأشار مرة أخرى في رسائله إلى أنه يقدر على « أربعمائة صِنْفٍ من التَّرسُّل » [٦٦] .

وهذه الإشارات الَّتي أخذ بها الحصَري هي التي حَيَّرت الشَّيخ محمد عبده

عِندَما حقَّق مقامات الهمذاني ولم يجد العَدَد المطلوب ، وأشار إلى ذلك في المقدِّمة :

« وقد قالوا إنه أنشأ من المقامات زُهاء أربَعِمائة مَقامَة ، لكنْ لم يَظْفَر الناس منها اليوم بغَيْر عَدد قَليل يَنيف على الخَمسين ؛ طُبِعَ مَجموعهُ في الآستانة العُليا . » (٦٧)

والواقع أن رَقم « أربعِمائة » عند البديع غَير دَقيق ، وقد أشار إلى هذا آدم ميتز في عبارة خاطِفة عندما قال : « ويَنبغي ألا نَعْتَبر الأرْبَعَمائَةَ رَقمًا دقيقا » (٦٨) ، فلم تَكُن هُناك في الحَقيقة أربعُمائة مَقامة ، ولكن كانت هناك مَقاماتٌ كَثيرَةٌ ، ولم يكن هناك أرْبَعُمائة صِنْف من التَّرسُّل ، وإنَّما كانت هُناك أصنافٌ كَثيرة . وبالمِثل ، لم يَكن هُناك أربَعون حديثًا لابن دُريد ، وإنَّما كانت هناك أحاديث كَثيرة . ومَفهومُ الأرْقام في اللُّغة العَربيَّة (٦٩) يَسمَح باسْتخْدام أعْداد مُعيَّنة للدَّلالة على الْمُبالَغَة لا التَّحديد المطْلَق ، وذَلك مِثل رَقْم السَّبعة ورقم السَّبْعين ، وقَد جاءَت في القُرآن الكَريم آياتٌ مثل : ﴿اِستَغْفِر لَهُم أوْ لا تَستَغْفِرْ لَهُمْ إنْ تَستَغْفِرْ لَهُمْ سَبْعين مَرَّةً فَلَنْ يَغْفِرَ الله لَهُمْ﴾ . وهُناك اتِّفاق على أن السَّبعين هنا تَعني الكَثْرة دون التَّحديد ، ويبدو أن الأربعة ومضاعفاتها في اللُّغة تُعطي أيضًا هذا الانطِباع . والآثار التي تحضُّ على صلاة العِشاء والفَجر في جَماعة « أربعين ليلة مُتواليَة » يُفهَم منها الحَضُّ على الإكثار دون التَّوقُّف عند اللَّيلَة الواحِدة والأربعين . والتُّراث الشَّعبيّ ما زال يَحمِل كثيرًا جدًّا مِن دَلالات المبالَغة في رَقم الأربعة ومضاعفاتها . وعندما تُسمّى إحدى الزّواحِف بأنها « أم أربعة وأربعين » ، فإن الدَّلالة هي كَثرة أرجُلِها لا حَصْرًا لعدَدِها ، وعِندَما تَتحدَّث القِصَص الشَّعبية عن « علي بابا والأربعين حرامي » فمعنى الكَثْرة وَحده هو المفهومُ .

ولا شَكَّ أن هَذا هو المعنى الَّذي فُهم في القَرن الرّابع عِندَما سار بأنَّ لابن

دُريد « أربعين حَديثًا » ؛ أي أحاديث كثيرة ، فجاء الهَمَذاني لكي يقول : أنا لي عشرة أمثالها « أربعمائة حديث » وصُنُوف التَّرسُّل عندي لا نِهايَة لَها تَضُم أربعَمائة صِنف .

وعَلى هذا النَّحو ، فقد أتعَب الشَّيخ محمد عبده نفسَه حين أخَذ ينتَظِر بقيَّة المقامات الأربعِمائة ، وأتعبنا نحن أنفسَنا أيْضًا حين أخَذْنا نَعُدُّ في « أمالي » القالي الأحاديث الأربعين فوجدناها لا تَقِف عند هذا العَدَد ولا تنحَصِر فيه ، وإنَّما تَدُل فقَط على كَثْرة ما كان لابن دُرَيْد من أحاديث وصل إلينا قَدْر مِنها على يد تلميذه أبي عَليّ القالي ، وكَذلك صَنع شَوقي ضيف حين رَبَط بين تأليف بَديع الزَّمان لمقاماته والدُّروس التي كان يُلقيها على الطُّلاب في نَيسابور ، وهي دُروس يَظُنُّ شوقي ضيف أنَّها كانَت أحاديث ابن دُريد : « ونَظُن ظنّا أنه كان يَعْرِض عَلَيهم أحاديث ابن دُريد الأربعين التي اتَّجه بها إلى غاية تَعليم الناشئة أساليب العرب ولُغتهم . » لَكنَّ هذا الرَّبط الذي صَنَعه يَجعَلُه يَحارُ في كيف يَصنْع الهَمَذاني أربعمائة مقامة في مُعارَضة « أربعين حديثًا » ، وربما كان ذلك غَلطًا من ناسِخ الرَّسائل ؛ فمُجَرَّد مُعارضَة بَديع الزَّمان لابن دُرَيْد في أحاديثه الأربعين يقتَضي أن تكون أحاديثُه أو مقاماته أربعين أيضًا ، ويظهر أنه صَنع في نَيسابور أربعين مَقامَة فقط ، ثم رأى أن يزيد عليها مَقامات أخْرى بعد مُبارحَته لها ، فزاد سِتّا في مديح خَلَف بن أحمد أثناء نزولِه عنده ، كما زاد خمسًا أخْرى وبذلك أصبَحَت المقامات نَيْفًا وخَمسينَ (٧٠) .

وهَكذا ، فإن فَهْم العَدَد على حَرفيَّته هو الذي دَعا إلى ضَرورة افْتِراض المطابقة بَيْن الأعمال التي فيها مُعارضة ، وإلى افْتِراض خَطأ النُّسّاخ في نقل العَدَد وكتابَته . غير أن كُتّابا آخرين يَنتَبِهون إلى عَدَم صِحَّة العَدد بالمعنى الحَرْفي؛ يقول مارون عبود عن الهَمَذاني :

« وفي نيسابور أملى مقاماته الْمَشهورة ، ويَزْعُم المؤرِّخون أنَّها أربعُمائة عَدًّا ولكن هذا غَيْرُ صحيح ، لم يَقُلْ بهذا الهمذاني نفسه . » (٧١)

نحن – إذن – أمام فَنّ نَثري لابن دُريد هو الأحاديث ، كتب منه قدرًا كبيرًا و وصلنا جانب منه ، ومن خلال هذا الذي كَتبه نَشَأ فنُّ الْمَقامَة عند العرب على يَدِ بديع الزَّمان مُتأثِّرًا بابن دُريد . وامتَدَّ فن المقامَة بدوره من البديع إلى الحَريري وغيره من الكتّاب العَرَب . ثم انتَقَلَ إلى الأدب الفارسي وتَرَكَ بعض آثاره في الآداب الأوربِّيَّة وفي فنِّ القِصَص خاصَّة (٧٢) .

ويَقتَضي الإنصاف العلمي أن يُشار إلى مَن كان له الفَضل في التَّركيز على الصِّلة بين أحاديث ابن دُريد وفَنِّ المقامات ، وهو زكي مُبارك . والظُّروف التي قادت زكي مبارك إلى كشف هذه الصلة ، يُمكِن تلمُّسها من خِلال تاريخ مؤلَّفاته ؛ فقد وَقَعت طَبعة قديمة من كتاب « زهر الآداب » للحُصري في يد زكي مُبارك ، وكانت مَطبوعة على هامِش كِتاب « العِقْد الفَريد » من غير ضَبْط ولا شرح ، وقد وصَفَها زكي مُبارك حين قال : « وكان يكفي إن يُطبَع الكتاب طبعة أزهَريَّة ليصبح مِثالا في الْمَسْخِ والتَّشويه . » ودخلت هذه النُّسخة الْمُعْتَقَل مع زكي مُبارك عام ١٩٢٠ ، حين قضى به تِسعَة أشهر (٧٣) ، قَرأ خِلالَها الكِتاب وعُنِي بضبطه وتَصحيح أخْطائه تَمهيدًا لإصداره سنة ١٩٢٥ . ولا شَك أنه خِلال ذلك تنبَّه لنصِّ الحُصري الَّذي نبه فيه إلى العَلاقة بين الأحاديث والمقامات .

ثم سافر بعد ذلك زكي مُبارك إلى فرنسا ، وهناك أعد رسالة لدكتوراه الدَّولة حول النثر الفنّي في القَرن الرّابع الهجري نوقِشَت عام ١٩٣١ ، وأثار خِلالها الصِّلة الَّتي تضمَّنها نص الحُصَري وسبق ابن دريد إلى هذا الفن . وقد نَبَّهه أستاذه ديمومبين إلى أن المستَشْرِق الألماني بروكِلْمان سبقه بإشارة إلى الصِّلة نفسها في مقال له في (دائرة المعارِف الإسلامية) ، وعاد مبارك إلى

مقال بروكِلْمان ، ونَقَل في كتابه النَّص الفرنسي لإشارة بروكلمان وترجمته :

« أي أنَّ الهمذاني يكون قد استَوحى الأربعين لابن دريد ونحن لا نستطيع أن نُصدِر أي حُكم بهَذا الشَّأن لأن هذا الكتاب لم يصل لنا . »

وإذن ، فبروكلْمان كان بدوره قد قرأ في كُتُب الأدب العربي القديم ، عند الحصري أو غيره ، عن احتِمال وجود العلاقة بين الأحاديث والمقامات . وتولّى زكي مبارك التَّركيز على القَضِيَّة والإشارة إلى نص الحُصري وإثارة بعض التَّساؤُلات حول أوجُه الرَّبط والتَّشابُه .

ولكن ما أهم النِّقاط المشابِهَة والمقارنة بين أحاديث ابن دُريد ومَقامات البديع ؟

إنَّ الباحث يمكِن أن يعتَمِد على كِتاب « الأمالي » لأبي عَلي القالي ، وهو مُكتَفٍ بالرِّواية عن ابن دُريد لتَتَكوَّن لديه صورة مَعقولة عن عالَم أحاديث ابن دُريد ودوافِعِها وأبطالها ولُغَتها والهَدف منها ، وهي صورة وإن لم تكن كاملة ، فإنَّها يمكِن أن تكون مُعبِّرة . يشير الجُزء الوافي المطروح بين أيدينا إلى الكُلِّ « الغائِب » وقَد اعتَمدنا في رسم ملامِح الصورة على نَحو مائة وتِسْعين رواية أورَدها القالي لابن دريد ، تَتَنوّع ما بين خَبَر وحَديث ، و وضَعنا في الاعْتِبار كمّا آخَر أورَده القالي تحت عنوان « أنشَدنا أبو بَكر » أو « قرأت عَلى أبي بَكر » ، وما يرد تحت هذا العنوان يتضَمَّن غالبًا نُصوصًا شِعرِيَّة تعقُبها تَفسيرات لُغويَّة ، وقد تَجرُّ بدورِها إلى سَرْد خَبر أو حديثٍ .

لكِنَّنا قبل أن نَبدأ في رَسْم مَلامِح هذه الصُّورة ، نود أن نُشير إلى حديث مُنفَرِد من أحاديث ابن دُريد لم يُشِر إليه صاحب « الأمالي » ، وإنَّما أشار إليه زكي مُبارك نَقلاً عن جامع ديوان أبي نواس ، وهو حديث يحمل قَدرًا كبيرًا مِن الفُكاهة والدُّعابة وإشارات إلى البادِية والعِشق . وهي ملامِح تَميَّز بها

النَّثر في تلك الفَترة ، وحَمَلتها ألوان كثيرة منه ، ويَدور هذا الحديث حول حَجّ أبي نواس لبيت الله الحرام ، وما يثيره هذا الموضوع من تَصوُّر المفارَقات بين العاشق الماجن والحاجِّ الوَرِع في نفس أبي نُواس .

ويدور حديث ابن دُرَيد حول ما عرض لأبي نُواس أثناء رحْلة الذَّهاب إلى الحَجّ حين انهَمَر المطَر غَزيرًا في أرض بني فزارة ؛ فلَجأ أبو نواس إلى الخِيام ، فإذا جاريَة حَسناء مُبَرْقَعة تَنظُر إليه بجَفنٍ ساحِر ، وإذا هو يحدِّثها فَتتثنّى وتَتدَلَّل وهي تُقدِّم له الماء ، فينسى أبو نواس ورع الراحل إلى الحج ، ويدخل معها في غزل مَكْشوف وهي تُطمِّعه قَليلا حَتّى يَدُقَّ طَبْلُ الرَّحيل فيرحل وفي قلبه حَسْرة وعَزْم على الْمُعاوَدة أثناء الرُّجوع من الحج ، وهو عَزْم لن يُثْنِيَه عنه أداءُ مناسِك الحَج ، فمَرّ على الخِيام في طَريق العَوْدة ، وأعاد الْمُحاوَلة ولكنَّها انتَهَت بخَيبة أمله [٧٤] .

وإذا انتقلنا بعد هذا إلى ما رواه صاحب « الأمالي » ، فإننا سَنجد الأحاديث في مُجمَلِها تَنْزِع مَنزَعًا تَعليميًا لُغويًا ، بمعنى أنَّها تسوق الحِكْمة أو النادِرَة أو الطُّرفة في قالَب لُغوي يَستدعي غالِبا من سامِعه أن يَسْأل عن كَثير من معاني ألفاظِه ، بعد أن يكون قد أحاط بالخَيط العامِّ أو الرِّواية . وهنا يأتي دَور العالِم اللُّغوي ابن دريد ، فيُظْهِر خِبرَته الواسِعة في فهم الألفاظ وتصريفها والمعرفَة بالأخْبار وتأويلها ، وهذا الهَدف في ذاته جعل كثيرًا من هذِه الأخبار يُصاغ في لُغَة تَجنَح إلى الغَريب ، وهو مستوى لُغويّ كان أهلُ القَرن الخامِس الهجري أنفسُهم يَعتبرونه غَريبًا . ولَعلَّ ذلك يُفسِّر عِبارة الحُصري في النَّص الذي أشَرنا إليه : « في معارض أعجَمِية وألفاظ حُوشيَّة فجاء أكثر ما أظهر تَنبو عن قَبوله الطِّباع ولا تَرفع له حُجُبَها الأسْماع . » ومع أن الهَمذاني بنى مَقاماته المعارضة لابن دريد على أساس تلافي خاصة « الإغراب » ، فإنه لم يتقدَّم كثيرًا ؛ إذ ظلَّت مقاماته هو أيضًا مليئة بالغَريب ،

بل ظلت الغَرابة والبَحث عن تفسيراتها وما يَتْبع ذلك من هَدف تَعليميّ ، سِرَّ بقاء المقامات زَمنًا طويلا من ناحية ، وسر انكماشِها وعدم تطوُّرها من ناحية أخرى . ومن هنا، فإن المقامات تُعتَبر امتدادًا للأحاديث من حيث الهَدفِ التعليميِّ والمستَوى اللُّغوي ، حتى وإن اختَلَفت الدَّرجة قَليلا هنا أو هُناك .

أما الإطار الَّذي قُدِّم فيه كُلٌّ من الأحاديث والمقامات فَقد اختَلَف قَليلا ، وساعَد ذلك على تَطوُّر أسْرَع ونُمو أكْبَر للمقامات ، وإن كان هذا الاختلاف يَضع إطارَهُما من الناحية الفنِّية على سُلَّم تَطوُّري واحد ؛ ذلك أنَّه يُمكِن وَصْف إطار الأحاديث بأنه « إيهام بالصِّدق » ، على حين أن إطار المقامات يوصَف بأنه « تَصريح بالخَيال » ، فقد كان ابن دُريد يُصَدِّر كلَّ خَبر أو حَديث بسِلسلة من الرُّواة ، وهي سِلسِلة تَبدَأ بأناس مَعروفين وتنتَهي بأناس معروفين أحيانًا ومَجهولين في أكثر الأحايينَ ، فالقالي يُصدِّر أحاديث ابن دريد بأسانيد على هذا النحو :

١ - « حدَّثنا أبو بكر رَحِمه الله قال : أخْبَرنا عبد الرَّحمن عن عَمِّه قال : سمعت أعْرابيًا . . . »

٢ - « حدَّثنا أبو بكر بن دُريد قال : أخبَرني عَمُّه عن أبيه عن ابن الكَلْبي قال : وفد علبة بن مسهر الحارثي والمنتشر أحد فَوارِس الأرباع إلى ذي قائش الملك الحِمْيَريّ . . . »

٣ - « حدَّثنا أبو بكر بن دُريد قال : أخبَرنا الرِّياشي عن ابن سَلام قال : بلغَني أن الأحْوَص دَخَل على يَزيد بن عَبد الْمَلك . . . »

هذه هي الأنماط الثَّلاثة التي تدور غالِبًا حولَها الأحاديث ، وكلُّها تَبْدأ برُواة مَعروفينَ ، لكنَّها تَنتهي بِمَروي عَنْهم تختَلِف درجاتُهم ، فقد لا يَحظى بأيّ دَرجَة من التَّعريف مثل « أعرابي » أو « امرأة من العرب » أو « غُلام

يَصِف دار أبيه » أو « غلام يَمني يَصِف عَنْزة ضائعة » ، وهي أوصاف لا تقدِّم أي تحديد ، وتشيع في الأحاديث وتُمثِّل النَّمط الأول من الرواية .

أما النَّمط الثاني من الأحاديث ، فهو ينتهي بشَخصيات نِصف أسْطورية مثل ذي قائش الملك الحِمْيَرِيّ وحديث علبة بن المسهر والمنتشر عنده ، ومثل عامر بن الظرب وحممة بن رافع الدّوسي واجتماعهما عند بعض أقيال حِمْير . ويلاحَظ أن هذا النَّمط ينتهي غالِبًا بروايات تُسنَد إلى تاريخ الجَنوب القَديم ، وهو تاريخ لم يَكن مدوَّنا ولا مُوثَّقًا ، وكان هذا يعطي فُرْصَة لخَيال الرُّواة حولَه .

أمّا النَّمط الثالِث ، فكان ينتهي بمَرويّ عنهم مَعروفين مثل الأحْوص ويَزيد بن عبد الملك . وكثير من روايات هذا النمط ينتهي إلى أسماء شُعراء مَعروفين كدُرَيْد بن الصِّمَّة والخَنساء وكُثَيِّر عزة وجميل ، أو إلى شخصيات سِياسيّة بارزة كعُمَر بن الخطاب وعلي بن أبي طالب ومُعاوية ويَزيد وعبد الملك وأبي سفيان وعُمر بن عبد العزيز وزياد والحَجّاج ، وبعضُها روايات تَنتهي إلى أقوال الرَّسول ﷺ .

ويلاحَظ في هذا النَّمط من الرِّوايات أنَّها تقِف عِند العَصْر الأمَوي وما سَبَقه من العَصر الإسْلامي وعصر ما قَبل الإسلام ، ولا تَمَسُّ العَصْرَ العباسيّ مع أنه كان قد مَضى منه نَحْو قَرنينِ من الزَّمان عند وَفاة ابن دُريد ، لكنَّه كان بالتَّأكيد لا يزال يُمثِّل « المعاصَرة » عند أبناء القَرن الثّالِث والرّابع ، وجودة الخبر تَقتَضي جُنوحَه إلى الغَرابة والقِدَم .

هذه الأنماط التي اتَّبعها ابن دريد في رواية أحاديث أدبيَّة كانت تَتَّفِق في كثير من ملامِحِها العامَّة مع سِلسِلة الرِّواية التي كان يَتبعُها هو وغيره من العُلَماء في روايَة أحاديثَ عِلمِيَّة ، مثل إسناد الشِّعر وإسناد الأخْبار التّاريخِية وإسناد الرِّوايات اللُّغوية ، ومن قبل ذلك كلِّه طرائق الإسناد المحكَمة في

روايات الأحاديث النَّبوية ، وما صاحَبها من قِيام عُلوم تحميها من العَبَث ، مثل عُلوم الجَرْح والتَّعديل .

وهذا الخلْط - فيما يبدو لي - بين طريقَةِ إسنادٍ « علميَّة » من شأنها التَّمسُّك بالحَقائق ، وطَريقةِ إسنادٍ « أدبية » من شَأنها الجُنوح إلى الخيال - هو الذي ألحق بعض الضَّرر بأحاديث ابن دُريد ؛ فقد انتَهز المتشدِّدون الفُرصة ليشكِّكوا في صِحّة السَّند وليتَّهموا ابن دُريد بالكَذِب والتَّلفيق ، ولتنتَقِل المناقَشة من ثَمَّ فتدور حول سَند الرِّواية لا حول الرِّواية ذاتها ، وتَفسُد تبعًا لذلك مُتعَة العَمل الأدبي بسَبب ما قُدِّم فيه من إطارٍ عِلميٍّ .

ويبدو أن ابن دُريد نفسَه كان يُحس في بعض المراحِل بحاجَته إلى مَزيد من « الإيهام بالصِّدق » ، فيُصدِّر خَبرَه بمزيد من عوامل التَّشويق والتأكيد ، كأن يقولَ فيما يرويه القالي مثلا (٧٥) : « حدَّثنا أبو بكر بن دريد رحمه الله قال : كان أبو حاتم يَضِن بهذا الحديث ، ويقول : ما حدَّثني به أبو عبيدة حتى اختَلَفت به مدة ، وتحمَّلت عليه بأصدقائه من الثَّقفيِّين وكان لهم مُواخيًا ، قال : حدَّثنا أبو حاتم قال : حدَّثني أبو عبيدة قال : حدثني غَيْرُ واحِد من هَوازن من أولي العِلم وبعضهم قد أدرك أبوه الجاهِليَّة أو جَدُّه ، قال . . » و واضِح أن سِلسِلة الإيهام والتأكيد على صِدق الحديث شَديدة القُوة ، فراويه الأوَّل يَضن به على الناس ، وطالبه يُضْطَرّ أن يصادِقه زمنًا من أجل الحُصول على الخَبر فلا يَستطيع ، فيستعين بجَماعة من أصدقائه الثقفيّين ، بينه وبينهم مُؤاخاة ، فيحمِلُهم عليه . فإذا كان الراوي أكَّد بدوره أن سِلْسِلة الإسناد التي اعتَمد عليها مَتينة ، ورواتها إن لم يكونوا قد شَهدوا الجاهِليَّة ، فإنَّ آباءَهم أو أجْدادهم على الأقل كانوا قد شَهدوها ، وكل تلك مُشوِّقات ومؤكِّدات على صِدق الخَبر المتوقَّع ، فإذا جاء الخَبر بعد ذلك لا نجد فيه كثيرًا من الإثارة؛ فهو لا يعدو أن يكون دَعوة مَلِك من مُلوك حِمْير لحكيمين هما

عامر بن الظَّرب وحممة بن رافع الدّوسي وتركَهُما يطرَحان تَساؤُلات بينَهما أمامه ، مثل : أين تحبُّ أن تكون أياديك ؟ مَن أحَقُّ الناس بالْمَقْت ؟ من أحقّ الناس بالْمَنْع ؟ من أجدر الناس بالصَّنيعة ؟ ولا تخرج الإجابة عن إطار ما هو مألوف في الحِكْمة العَربية .

هذا الإطار الذي دَعوناه « الإيهام بالصّدق » والذي غَلّف الأحاديث بأغْلِفة كثيفة وأثار حولها بعض الظُّنون ، تلافاه البَديع في مقاماته إلى إطار « التَّصريح بالخَيال » ، وذلك حين اختصر قِصّة السَّنَد الطويل إلى رجل واحد هو « عيسى بن هشام » ، وقصة الأبطال المتعدِّدين من واقِعيّين ومتخيَّلين إلى بَطل واحد هو « أبو الفتح السّكندري » . وكان واضِحًا منذ البدء أنَّهما من صُنْع خَياله ، لم يدع غير ذلك ولم يجعله موضعًا للنِّقاش ، فتركَّزت المتعَة كلُّها في « الرِّواية » دون التَّنغيص بمَشاكل الرّاوي ، وخرجت « المقامات » من مَأزق دخلت فيه « الأحاديث » وحاولت من خلاله أن تَعبُر مرحلة وسطا بين تذوُّق الصّدق الحَقيقي وتذوُّق « الصِّدق الفَنيّ » .

إذا كانت فِكرة « الإطار » واحِدة من الأفْكار التي تُطرَح من خلالها المقارنَة بين الأحاديث والمقامات ، فإنَّ فِكرة « الماضي والحاضِر » يُمكِن أيضًا أن تُشكِّل مَلمَحًا آخرَ في هذِه المقارنَة . والذي يلاحَظ – كما ألمحنا من قبل – أن أحاديث ابن دُريد تتَّخذ من الماضي القريب والماضي البعيد مَجالاً لها دون أن تُلامِس تُخوم الحاضِر بمَعناه الواسع . وإذا كانت تَصْعَدُ من عصر الأمَويّين في الشَّخصيات التاريخيَّة ، فإنَّها تنتَهي إلى مَجاهِل التّاريخ القَديم في شِبه الجَزيرة العَربية ، وعلى نحو خاصٍّ في جَنوب الجَزيرة ، وهو الشَّطر الذي يَنتمي إليه ابن دُريد . وفي هذا الإطار تُساق أحاديث مثل حديث بِنْتِ قيلٍ من أقيال حِمْير مُنِعَ الوَلَد ، وُلِدَت له بنتٌ فعزَلها عن جنس الرِّجال و وَكَّل بخِدمتها النِّساء ثم تولَّت المُلْك بعد أبيها فاتَّخذت حاشِيَتها و وُزراءَها من النِّساء ،

فأشرن عليها يوما بالزَّواج فسألتْهُنَّ عن أهمِّيته وفوائده ، وراحت كلُّ واحدة منهنَّ تحكي مزايا الزَّواج ، فاقتنعت ، وأخَذن يَبحَثْن لها عن الزوج المناسب ، واختارت من بين المرشَّحين من توسَّمت فيه الخَير ، ثم أجْزَلَت العطاء لمستشاراتها (٧٦) ؛ أو أن نجد محاوَرة بين قيلَين من حِمير تَنازَعا حينًا طويلاً ثم اهتَدَيا إلى سَلام بينَهما (٧٧) ؛ أو حَديثا بين ذي قائش الحِمْيري وعُلْبة الشاعر (٧٨) ؛ أو رجُلا من حِمير يسأل أبناءَه عن خبرتهم في الزَّمن (٧٩) ؛ أو عن حُزن ذي رعين أحد ملوك اليَمن وقد مات أخ له (٨٠) .

وإلى هذا البُعد الزَّمني الموغِل ينتَمي أيضًا لون من أحاديث ابن دُريد يتَّصل بالكِهانَة والكُهّان ، وتُساق خِلاله خُطَبُهم المَسْجوعة ونبوءاتُهم التي تَصْدُق في بعض الأحايينَ ، وإعلان بعضهم الاعْتِراف بنِهاية عَصْر الكِهانة بعد ظُهور عَصر النُّبوة ، أو اختِبار بعض الناس لسواد بن قارب ومعرفته بالمخبأ (٨١) والحاضر في أحاديث ابن دُريد يمكِن أن يَظْهر فقط في ما يُنْسَب إلى الأعراب من أحاديث دون تَحديد إطار زَمني لها ، أو بعض ما يُنسَب إلى الأصْمَعي وأبي عَمرو بن العَلاء ، وهي أخْبار تَدور عادةً في إطار التَّفسير اللُّغوي لا القَصصيّ .

أمّا مقامات البديع ، فقد تَقدَّمت من هذه الناحية خُطوة نحو « الحاضِر » ، وأدارت بعض أحاديثها حول أُناس مُعاصِرين ، ومن أبرزها هذه المقامات السِّت التي كَتبها الهَمَذاني في مَدح خَلَف بن أحمد صاحِب سِجسْتان ، مثل المقامة النّاجميَّة والمقامة الخَلَفِيَّة والمقامة النَّيْسابوريَّة والمقامة المُلوكِيَّة . وهناك مقامات تتحدَّث عن أناس قَريبي العَهد مثل المقامة الجاحِظِيَّة التي تَتَحَدَّث عن أسلوب الجاحِظ والمقامة الصَّيْمَرِيَّة التي تتحدَّث عن مُحمد بن إسْحق الصَّيْمَرِيّ المتوفّى سنة ٣٢٥ هـ .

ولعلَّ نزعَة ابن دُريد إلى أن يؤكِّد نزعَة « الإيهام بالصِّدق » في حديثه ،

جَعَلَته يلجَأ إلى الماضي البَعيد ؛ حيث مِظَنّة الغُموض والغَرابة ، وابتعاد خاطِر التحقُّق من صِحة الأحْداث أو عَدَمها . وفي المقابل ، فإن الجانِب « الواقعي » في مقامات الهَمذاني غُلِّف بالخَيال الصَّريح في شخصيتي الرّاوي والبطل ، فتعادَلتِ الأمور تعادُلاً جَعل محَكَّها الصِّدق الفنّي وليس الصِّدق الواقِعيّ .

« القالَب القصصي » واحِد من النِّقاط المشتَركَة كذلك بين الأحاديث والمقامات ، على اختلافٍ في الدَّرجةِ والإحكام والاطِّراد ، ولا شَكَّ أنه في كلٍّ منها تُوجَد طَرائق قَصصِيَّة في التعبير أحيانًا ، وطرائق أخْرى مباشرة في الحكم أو الموعِظة أو التعليم أو المدح أو الذَّم أحيانًا أخرى . وإن كان الفارق الرَّئيسيّ المتمثِّل في غِياب أخبار ابن دريد كاملة ، وعدم تسجيلها مَكتوبة لا على يد ابن دُريد ولا سَماعًا منه ، وإنَّما تسجيلها فقط من حفظ أبي علي القالي وإملائه على تلاميذه بقُرطبة ، بعد فترة من سَماعها من ابن دريد - هذا الفارق يترك الباب مَفتوحًا دائمًا لاحتِمال وُجود سِمات فَنية ضاعت نَتيجة لاختِلاط الأخْبار في الذّاكِرة الحافِظَة أو اختلال التَّرتيب بها، فَضْلاً عن احتِمالات ضَياع جانِب كبير وضَياع سماتِه معه .

وفيما يَرويه القالي عن ابن دُريد ، يمكِننا أن نجد أنماطًا كَثيرة : فهنالِك الخَبر المجرَّد الذي لا يَهتَم كثيرًا بالبَحْث عن الشَّكلِ القَصصيّ بقَدر اهتِمامه بسِياق الحِكمة أو تَفسير الغَريب ، وهو شائع في مثل قوله :

« حدَّثنا أبو بكر قال : أخبَرنا عبدُ الرَّحمن عن عمِّه قال : سمعت أعْرابيًا يقول : صُنْ بالحِلْم عقلك ومُروءَتك بالعَفاف ونَجدَتَك بمُجانَبة الخُيَلاء وخَلَّتَك بالإجْمال في الطَّلَب . » (٨٢)

وهناك ، إلى جانِب ذلك « المشْهَد القَصصي » الذي يحكي جانبًا من حدَث لا يصِل بالضَّرورة إلى نهايته في مثل قوله : « وحدَّثنا أبو بكر قال :

أخبَرنا أبو حاتم عن الأصمعي قال : رَأيتُ أعرابيّا يصلّي وهو يقول : «أسألك الغَفيرة والناقَة الغزيرة والشَّرف في العَشيرة فإنها عليك يَسيرة . » (٨٣)
فمع أن بعضًا من خيوط القَصص بدأت بتَحديد البَطل والهَيْئَة والحَدَث وما يترتّب على ذلك من توقُّعات ومُفارَقات ، فإن المشْهد وقَف عند هذا مكتَفيا بتَحقيق الغَرض ، وهو غَرابة الدُّعاء وإثارة السّامع من خِلاله .

وهناك « الموقِف القَصصيّ » الذي قد يكون قَصيرًا لكنَّه يُساق مكتَملا متضَمّنا النَّتيجَة والتَّعبير البَليغ عنها أو الحِكمة المستخْلَصَة منها ، كالرِّواية التي تقول : « وحدَّثنا أبو بكر قال : أخبَرنا عبد الرحمن عن عمه قال : قيل لأعرابي : من لم يتَزَوَّج امرأتين لم يَذُق حَلاوة العَيش ، فتَزوَّج امرأتين ثم نَدِمَ ، فأنشأ يقول :

تزوَّجت اثنتَين لفَرْط جَهلي ... بما يَشْقى به زَوْجُ اثنَتَين
فقُلت أصير بينَهُما خَروفًا ... أنعَم بين أكْرَم نَعْجَتَيْن
فَصرت كنَعجَةٍ تُضحي وتُمسي ... تُداول بين أخْبَثِ ذِئبَتَيْن
رضا هَذي يُهيج سُخْطَ هَذي ... فما أعْرى مِن احْدى السُّخْطَتَيْن
وألقى في المعيشَة كُلَّ ضُرٍّ ... كَذاك الضُّرُّ بين الضَّرَّتين
لهَذي لَيلةٌ ولتلك أخْرى ... عِتابٌ دائمٌ في اللّيْلَتين
فإن أحْببتَ أن تَبقى كَريمًا ... من الخَيرات مملوءَ اليَدَين
وتُدركَ مُلك ذي يَزَن وعَمْرو ... وذي جَدَث ومُلْك الحارثَين
ومُلك المُنذِرينَ وذي نُواس ... وتُبَّع القَديم وذي رُعَين
فَعِش عَزَبا فإن لم تَستَطِعْهُ ... فضَربًا في عِراضِ الجَحْفَلَين . » (٨٤)

فمع أن الحَدث القَصصي جاء قَصيرًا والتَّعبير النَّثري عنه جاء موجَزًا ، إلا أن النتيجة التي صاغَها النَّدم شعرًا تضمَّنت في ذاتها كَثيرًا من المواقِف المتحرِّكة كالخَروف بين النعجَتين – كصورة سعيدة مُتمَنّاة – والنَّعجة بين الذِّئبتين كواقع تعيس ، والرضا الذي يهيج السُّخط ، وليالي العِتاب المتَّصل ،

وكل ذلك جعل اللَّقطة على قِصَرها تشكِّل موقفًا قصصيّا متكاملاً . وهناك « الحكاية ذات العناصر القصصية المتشابكة » ، وهي تلك التي تتداخل فيها الأزمنة أو الشَّخصيات ويَطول فيها الحدَث نسبيّا وتكتَمل بعض عناصِره ، ومن نماذجها النَّموذَج الذي أورَدْناه حَول بنت الملِك الحِمْيري التي لم تخالِط الرِّجال ، فَهُناك الْمَلِك وطِفْلته والوَصيفات والأميرة ثم الْمَلِكة والمستَشارات والزَّوج الوافِد . . . إلخ .

وفي هذا الإطار تَدخُل قصة « زَبراء الكاهِنَة » (٨٥) ؛ حيث نرى ثلاثة أبطُن من قُضاعَة هم بنو ناعِب وبنو داهِن وبنو رِئام ، وهم يُقيمون في مَنطِقة بين الشّحر وحَضْرمَوْت ، ونجدُ عجوزًا من بني رِئام تُسمّى خُوَيْلَة ولها جارية تسمّى « زَبراء » تعمل بالكِهانة ، وهي تَذهَب مع خُوَيْلَة ذات يوم للقَوم المجتَمعين في ناديهم لتُنذِرهم بسَجع الكُهّان بأن هُجومًا وَشيكَ الوُقوع عَليها وأنَّها تَشُمُّ عَرَقَ الرِّجال تحت الحَديد . ويسخَر منها بعضُهم ويرتاب البعض الآخر في الأمر ، فيقرِّر أربعون منهم الرَّحيل ويبقى الثلاثون في شَرابهم ولَهْوهم ، وينامون في مَشرَبهم ، وتأتي خُويلة في الصباح فتجدُهم قد قُتِلوا جميعًا ، فَتقطع منهم خَناصِرَهم وتشكِّل منها قِلادَة وتَخْرُج بها حَتى تَأْتِيَ مرضاوي بن سعوة الْمَهْري فتستَحِثُّه شِعرًا على الثأر ، فيُحرِّم على نفسه الْمُتْعَة حَتّى يثأر لقَومه ، ثم يَطرُق قبيلَتي ناعِب وداهِن المهاجِمَتين فيوجِع فيهما .

على هذا النحو ، تتَشابك العَناصِر وتتداخَل المواقِف وتتطوَّر الأحداث ، ويجد الخَيال فُرْصَة للحَرَكَة ، وصنُوف التَّعبير فرصةً للظُّهور ، واللُّغوي فرصةً للشَّرح ، والقاص فرصةً للإثارَة . وتوجد نماذج عِدّة في أحاديث ابن دريد تنتَمي إلى هذا النَّمط،وهو في الواقع أقرَب الأنماط إلى الشَّكل القصصي السائِد في المقامات ، الذي يَتمُّ خلاله إمتاع طائِفة كبيرة من

المستَمعين أو القارِئين ، ولا يتوقَّف عند إمتاع طالِب الحِكْمة أو الباحِث عن غريب اللُّغة .

وكما يَتَحقَّق ذلك النَّمط في المشاهد المَتحرِّكة ، كما رأينا في الحكاية السابقة ، قد يتحقَّق أيْضًا في حكايات أقلّ حَرَكة ، ولكنَّها تَستعيضُ عن قِلَّة الحَرَكَة بالكُمون والغَرابة والتَّوقُّع ، ومثالها هذه الحكاية العَجيبة التي يحكي الأصمَعيُّ نفسه أنه كان شاهَدها وكان واحدًا من أطرافِها . وتُساق الحكاية على هذا النحو :

« حدَّثنا أبو بكر بن دُريد قال : حدثنا أبو حاتم وعبد الرحمن عن الأصمعي قال : نزلت بقوم من غنى مجتورين هُم وقبائل من بني عامر بن صَعْصَعَة فحضرت نادِيًا لهم وفيهم شيخ طويل الصمت عالم بالشِّعر وأيام الناس يَجتَمِع إليه فِتْيانُهم يُنشْدونَه أشعارَهم فإذا سَمِع الشِّعر الجيد قَرَع الأَرض قَرْعَة بِمِحْجَنٍ في يده فَينفُذ حُكمه على مَن حَضَر ‹‹ ببَكر ›› للمُنشِد (أي بناقة قوية تُعطى مكافَأة له) ، وإذا سمع ما لا يعجِبه قرَع رأسه بِمحجَنِه فينفُذ حُكمه عَليه بشاة إن كان ذا غَنم وابن مَخاضٍ إن كان ذا إبل (أي أن مُنْشِدَ الشِّعر الرَّديء عليه أن يُغَرَّم شاة أو جَملاً صَغيرًا) (٨٦) ، فإذا أخذ ذلك ذبح لأهل النادي فحضَرتُهم يومًا والشيخ جالِس بينهم فأنشد بعضهم يصِف قطاة ‹‹ فأحسن الصُّورة ›› فقَرع الأرض بِمحجَنه وهو لا يتكلَّم ، ثم أنشده آخر يصِف ليلة :

كَأنَّ شَميطَ الصُّبح في أُخْريات ... مُلاءٌ يُنقّى من طَيالِسَة خُضْرِ
تَخالُ بقاياها الَّتي أسْأر الدُّجى ... تَمُدُّ وَشيعًا فوق أرْدِيَة الفَجْرِ

« فقام كالمجنون مُصَلِّتا سيفَه حتى خالط مبارك الإبل ، فجعل يضرِب يمينا وشِمالاً وهو يقول :

لا تُفْـــرِغَنْ في أُذُنِي بَعْـــدَها ما يَسْتَفِــزُّ فَأُرِيــكَ فَقْدَهـــــا
إنّـــي إذا السَّيفُ تَولَّـــى نَـــدَّها لا أسْتَطيعُ بعد ذاكَ رَدَّها . » (٨٧)

والحكاية تُظهر مُتذوّقًا للشِّعر به خَلِيط من شِدّة الحَساسِيةِ والنَّشوى والجُنون ، وجَماعة حوله لا تخالف له أمرًا في المكافأة والغَرامة ، وأبياتًا تعلو على مستوى المُكافأة المعتاد ، وتبلُغ في الحُسن مَدًى يَهيج له الرَّجل ، ويَطلُب من سامِعيه ألا يَقولوا بعدها كَلاما يَستَفِزُّ أذنَيه فيغامِر بقَطعهما ولا يستطيع رَدَّهما ، وهذه الثورة المتفجِّرة تَأتي بَعْدَ الصَّمت الطَّويل المطبق ، وبين جَماعة من المكافئين والمعاقِبين ، ومعهم الأصمَعي ، فتكتَمل مَشاهِد حِكاية متحرِّكة رَغْم هَدَف الأصمعيّ وابن دريد الواضِح بضَرورة إجلال نُقّاد الشِّعر وإنفاذ كَلِمَتِهم .

هذه الأنماط المختَلِفة التي أشرنا إليها في أحاديث ابن دُريد (الخبر ، والمشهد القصصي ، والموقف القصصي ، والحكاية ذات العناصر المتشابكة) يختَفي بعضُها في المَقامات ويَظهَر البَعْض الآخر ، وقد تَزْداد دَرَجة اطِّراده وإحكام أدائه . على أنه ينبَغي أن يُشار أيضًا إلى أن المقامات لم تكن جَميعُها قَصَصيَّة ؛ فهناك مقامات للمَديح ، وقد أشَرنا إلَيْها ، وأخرى تتَّخِذ من خصائص الأدب ونقده موضوعات لها مثل المقامَة العِراقِيَّة والمقامة الشِّعرية والمقامة القَريضِيَّة (٨٨) . وهناك مقامات كذلك تتخذ من الوَعْظِ الدِّينيّ موضوعًا لها ، مثل المقامة الأهْوازيَّة والمقامَة الوَعْظيَّة (٨٩) . وهذه المقامات في مُجمَلها تَنتَمي إلى طريق السَّرد المباشِر أو التَّعليق المباشِر ؛ وهي من ثَم، أقرَب إلى صُورة الخَبر عند ابن دُريد مع فارِق في الحَيِّز ؛ حيث يَحتلّ الخبرُ حَيِّزًا صغيرًا غالبًا ، على حين تَمتَدُّ المقامَة لكي تشكِّل وَحْدَة مستقلة ذات عُنوان وموضوع فتَشغل بالضَّرورة حَيِّزًا أكبر من الخَبر .

على أنَّ المقامات تُطوِّر كَثيرًا فن « الحِكاية ذات العَناصر القَصَصِيَّة

المتشابكة » وتمدُّها بعَناصر من الحِوار ومُفارَقات الموقف ، والسُّخرية ، تبلغ بها مدًى فنيًّا عاليًا ، كما نرى في المقامة البَغْدادِية (٩٠) الشَّهيرة التي يَتِمُّ فيها الإيقاع بريفيٍّ من أهْل السَّواد ينزل بغداد وهو يسوق بالجَهْد حِمارَه ويربط أحَد طرفي الإزار إلى الآخَر ، وكَيْف تَحايل عَليه عيسى بن هِشام وادّعى أنه يعرفه ليسوقه في النهاية داعيًا إلى مَطْعَم فاخِر يأكلان فيه الشِّواء والحَلوى وفاخِر الأطباق والرُّقاق ، ثم يتركه رَهينة عند صاحب المطعَم بحُجَّة البَحْث له عن ماء مُثلّج ، ويَفِرّ تاركًا المسكينَ يُضْطَر لفَكِّ عَقْد إزاره بأسنانه باحثًا عما ادَّخره للشِّراء لكي يدفَعه ثمنًا للحَلوى والشِّواء . والواقعَ أن هذه القصة وأمثالها ، كالمقامة المُضَيْرِيَّة والإبليسِية ، لا تَكْتَفي فقط بتَشابُك العَناصر في الحكاية ، وإنما تَعمِد إلى جُزْئيات الحِكاية فترسِم كلاًّ منها بعناية دون أن تُغْفِل الزَّمان والمكان والمفارَقات ، فتطور بذلك العَناصر الفِطْرية المتشابِكة في الحكاية إلى عناصر فنِّية محكَمة .

ما العوالم التي تنقلها كُلٌّ من الأحاديث والمقامات من الواقع إلى الفنّ ؟

إن هذا السُّؤال ما زالت تُثار نظائرُ لَه بالنِّسبة إلى الأجْناس القَصَصِية والرِّوائية المعاصِرة حتى اليوم ، وقد جَعله الناقد الإيرلندي فرانك أوكنور مِحوَرًا لكِتاب شهير له حول « القصة القصيرة » (٩١) ، وانتهى فيه إلى أن القِصّة القصيرة تُفضِّل أن ينتمي أبطالُها إلى الطوائف المغمورة ، وهي الطوائف التي تعيش على حافة المجتمع كالقساوسة وعمال المناجِم والحرّاس الليليّين وصِغار الموظَّفين .

وإذا كان هذا المِعْيار قد صَلُحَ للتَّطبيق على عالم فن حديث كالقِصَّة القَصيرة ، وكتّاب مُحدَثين مثل تشيكوف وموباسان وإبسن وغيرهم ، فإن معايير قريبة منه سادَت النِّتاج النَّثري الفني في الأدب العربي في هذه الحِقبة *القديمة* ، وحظيت بعض طَبقات المجتَمع التي ظَهرت نَتيجة لعَوامل سِياسِيَّة

واقتصادية وعُنصُرية كثيرة بعناية فريق من الشُّعراء وكُتّاب النَّثر ، وكان من بين هذه الطَّبقات طبقة أهل الكُدْية والتَّسول الذين اهتمت بهم مقامات الهَمَذاني اهتمامًا رئيسيًا جعل ممثِّلهم أبا الفتح السّكندري يظهر في معظم المقامات ويتنكَّر في كثير من الوجوه .

والواقع أن الاهتمام بالكُدية لم يَبْدأ عِنْد البديع ، بل ربَّما كان البديع قد اقتبسه من ابن دريد ، كما أشار إلى ذلك شوقي ضيف حين أشار إلى أنَّه :

« قد تكون الفِكرة التي أدار حَولَها << البديع >> مقاماته ونقصد الكُدية أو الشِّحاذَة ، استَمدَّها مباشَرة من خُطبة الأعرابي السائِل في المسجدِ الحَرام التي رواها صاحب الأمالي عن ابن دُريد . » [٩٢]

وقد وردت ، في الواقع ، خطْبَتان على الأقلّ في أحاديث ابن دُريد من هذا النَّوع ؛ إحداهُما في المسْجد الجامع بالبَصْرة ، وجاءَت في حديث من أحاديث ابن دُريد مَنسوب إلى أبي حاتم عن أبي عُبيدة عن يونس قال :

« وقَف أعرابيٌّ في المسجد الجامع في البصرة فقال : قَلَّ النَّيْل ونقَص الكَيْلُ وعَجَفَت الخَيْل والله ما أصبَحنا نَنْفُخ في وَضَح وما لنا في الدّيوان من وَشْمة ، فهل من مُعين أعانه الله يُعين ابنَ سَبيل ونِضْو طَريق ؟ فلا قليلَ من الأجر ولا غنًى عن الله ولا عَمَل بعد الموت . » [٩٣]

أما الثّانية ، فقد وَرَدَت في حديث ابن دُريد مَنْسوب إلى أبي حاتم قال :

« بينما أنا في المسجِد الحرام إذا وقف علينا أعْرابي فقال : يا مُسلِمون إن الحَمْد لله والصَّلاة على نَبيّه . إني امْرُؤ من أهْل هذا المِلْطاط الشَّرقيّ المواصي أسْياف تُهامَة ، عَكَفَت عليَّ سُنون مَحْق فاجتلبت الذُّرى وهَشَّمتُ العُرى وجَمَّشت النَّجم وأعْجَمت البُهم . . فهل من آمر بعير أو داع بخَير وقاكمُ الله سَطوة القادِر وسوء الموارِد وفُضوحَ الْمَصادِر . قال : فأعطيتُه دينارًا وكَتَبت

كَلامَه واستَفسَرْتُه ما لم أعْرفه . » (٩٤)

وإذا كان ابن دُريد قد سبق الهمَذاني – دون شك – إلى اتخاذ الكُدْية قالَبا أدبيا تُصاغ من خلاله الحِيَل وتظهر المفارَقة ، فإن الجاحظ كان قد سبق ابن دريد (٩٥) – بنحو قرن ونصف – إلى اتّخاذ الكُدية موضوعًا تُفصَّل أطرافُه وحِيَله في رسالَة نَقلَها عنه البَيْهَقي في كتابه « المحاسِن والْمَساوِئ » ، وهو معاصِر لابن دُريد في بداية القَرْن الرابع . ثم قُدِّر لموضوع الكُدية أن يتعَمَّق فيه شاعِران ، سُلوكًا ونَظْما ، في هذا القَرن هُما أبو دلف الخَزْرَجي المتوفّى سنة ٣٣١ هـ ، والأحْنَف العُكْبَري المتوفّى سنة ٣٨٥ هـ ، وأن يأنَس بنَتاجهما ، ويشَجِّعه الكاتِب البارز الصاحِب بن عَبّاد المتوفَّى سنة ٣٨٥ هـ ، وأن يشكِّل ذلك كله لونًا من التَّمهيد لأدب الكُدية الَّذي أقام بديع الزمان الهَمَذاني المتوفّى ٣٩٨ هـ مُعظَم مقاماته عَليه .

غَيْر أنَّه إذا كان عالَم الكُدية يمثِّل جُزْئيَّة في أحاديث ابن دُريد أسهَمت في تَرسيخ ظاهِرة أدبيَّة في القرن الرّابع الهجري – فَلَم تَشْغَلِ الكُدية ذاتها إلا جانبًا صَغيرًا من عالم « الأحاديث » ،على حين شَغلت طوائِف أخْرى جوانِب مُهِمَّة من أحاديث ابن دريد ، وهي في حاجة إلى التوقُّف أمامَها .

وأبرَز هذه الطوائف هي طائفة « الأعْراب » وهي طائِفة متعدِّدة الوُجوه ، وتعكِس معالَجة ابْن دريد لها في أحاديثه أصداءَ الأفْكار التي كانت شائعة في الحَضَر عن عالَم البدو ، ومدى ما يتمتَّعون به من صِفات عَفويَّة متضارِبة في بعض الأحْيان ، وبعضُ خَصائِصهم تلك يمكن أن تكون مَثارًا للتَّفكُّه وبَعضُها الآخر يُصبح مَثارًا للتعلُّم والاقتداء بالصِّفات التي لم يُفْسِدْها التَّحضُّر (٩٦) . فهناك أعرابي « دخل على بَعض الأمَراء وهو يشْرب فجَعل يحدِّثه ويُنشِده ثم سَقاه فلمّا شَرِبها قال : هي والله أيُّها الأمير ؛ أي هي الخَمْر ، فقال : كلاّ إنها زَبيب وعَسل ، فلمّا طَرِب قال له : قل فيها . فقال :

أتانا بها صَفْراءَ يزعُـم أنَّها زَبيبٌ فصَدَّقْناهُ وَهْوَ كَذوبُ
ومـا هِيَ إلا لَيْلة غابَ نَجْمُها أُواقع فيها الذَّنْبَ ثم أتـوبُ

وإذا كانت الغَفلة الممزوجَة بالمكْر هي العِبْرة التي تُؤخَذ من الحديث فَهذان أعرابيّان يختَصِمان إلى شيخ منهم فقال أحدهما :

« أصْلحَك الله ، ما يُحسِن صاحبي هذا آية من كتاب الله عزَّ وجل ، فقال الآخر : كذب والله إني لقارئ كتاب الله . قال : فاقرأ . فقال :

عَلَقَ القَلْبُ رَبابا بعد ما شابَتْ وشابا

فقال الشيخ : لقد قرأتها كما أنزلَها الله . فقال صاحبه : واللهِ ، أصلَحك اللهُ ، ما تَعلَّمها إلا البارحة . » [٩٧]

وهذه الصُّور الساخِرة من غَفلة الأعْراب تلتَقي معها الصُّور الساخِرة من غَفلة أهْل السَّواد عند الهَمذاني ، والصُّور الساخِرة من البُسَطاء وأهل الريف في الأدب الروائي والمسرحي المعاصر . على أن للأعراب أوجُهًا أخْرى كثيرة ، فهم أهلُ الفَصاحة والتَّعبير الْمُحكَم والوصف الدَّقيق ؛ فمنهم من يصِف إخوتَه الثّلاثة ، ومنهم من يصِف خِصال الرِّجال ، ومن يمدَح مَلِكًا ، فيستحوذ على القُلوب بعبارات قَصيرة ، مثل :

« رأيتُني فيما أتَعاطى من مَدحِك كالْمُخبر عن ضَوء النَّهار الباهِر ، والقمر الزّاهِر الذي لا يَخْفَى على النّاظِر ، وأيقَنْت أنّي حيث انتَهى بي القَوْلُ منسوبٌ إلى العَجْز مُقصِّرٌ عَن الغاية فانصَرفْت عن الثَّناء عَلَيك إلى الدُّعاء لك و وَكَّلْت الإخبار عنك إلى علْم الناس بك . »

ومنهم من يصِف خَيلاً أو يصِف إبلاً أو يصِف بَنيه أو يَعِظُهم أو يَنْصَح الْمُلوك أو يجابه الحُجّاب بعِبارات تَدُلُّ على البلاغة والحِكمة والإيجاز [٩٨] .

وإلى جانب ذلك ، فهُنالك الكَرم العَفْويّ عند الأعْراب ، فهَذا أحدُهم

يهب ضَيفًا له جَمَلا ويطلُب من زوجه حَبْلا يربطُه به ثم يهب ثانيًا وثالثًا ، وفي كلٍّ مرة يطلُب حَبْلا ، وعندما تَضيق زوجُه بالهَدية يقول لها : عليَّ بالجِمال وعليكِ بالحِبال . وأخْرى تجود باللَّبن حين يُطلَبَ منها الماء ، وغيرها تَتهم مَن يسأل عن ثمن الحليب بأنه ينتمي إلى قوم بُخلاء ، وثَكلى لا يمنَعُها حزنُها على ولَدها الذي فُجعَت به أن تقوم بواجب الكَرم لعابري السَّبيل .

وإلى جانِب الأعْراب ، هنالك عالَم النِّساء ، وهو عالَم تَحْفل به الأحاديث من زَوايا مُتعدِّدة ، ويعكس فيما يعكِس قيمَة المرأة في التُّراث الشَّعبي والحِكايات المتخيَّلة . وقد ألمحنا إلى بعض الأحاديث الَّتي تُشير إلى دَور المرأة مَلِكَة و وَزيرة ومُستَشارة ، وإلى تصوُّر عالم تحكُمُه النِّساء ويَستَغنينَ فيهِ عن الرِّجال ، وإن كان « الحديث » قد انتهَى بزَواج المِلكة وسُرورها بذَلك ، ويتَّصِل بذَلك حديث البَنات العوانِس اللائي رَغِبَ أبوهُن في إبقائِهن إلى جانبه ومَنعهن منَ الزَّواج وكيف تحايَلن عليه ليَرْجع عن قَراره وقد فَعَل (٩٩) ، وشروط المرأة فيمن يكون أهلاً لها ، ورَفضها ما لا يتَّفق ورأيها وحَديث البَنات عن الزَّوج المِثالي الذي يحلُمْن به (١٠٠) . وتظهر المرأة عاشقة تُعبِّر عن حبِّها لرَجُل تندَم على أنه طلَّقَها مُتَمثِّلة في أم الضَّحّاك المحاربيَّة ، أو تظهر عواطفها نحو ابن عمها في مثل قصة خليبة الخُضَرِيَّة (١٠١) ، وتظهَر المرأة كذلك أمّا تحافِظ على أبنائها وتُناضِل ضِدَّ مَن يحَاول انتِزاعَهم منها وتنتَصِر عاطِفَتها القويّة في ذلك حتّى على بلاغَة البُلَغاء وعِلْم العُلَماء . وفي هذا الإطار يَسوق ابن دُريد حديثًا ذا مغزى يجري فيه :

« بين أبي الأسْود الدُّؤلي وبين امرَأته كلامٌ في ابنٍ كان لها منه ، وأراد أخذَه منها فَسار إلى زياد وهو والي البَصْرة ، فقالت المرأة : أصلَح الله الأمير ، هذا ابني كان بَطني وعاؤه وحِجْري فِناؤه وثَديي سِقاؤُه ، أكْلَؤه إذا نام وأحفَظُه إذا قام ، فلم أزَلْ سَبْعة أعوام حتى إذا استَوْفى فِصاله وكَمُلَت

خِصالُه واستوكَعَت أوصالُه وأمّلت نفعَه ورَجَوْت دَفْعه ، أراد أن يأخُذَه منّي كُرْها . فأدني أيها الأمير (أي قوّني عليه) فقد رام قَهْري وأراد قَسْري .

فقال أبو الأسود : أصلحك الله هذا ابني حَمَلْته قبل أن تَحملَه و وَضَعْته قبل أن تَضَعَه وأنا أقومُ عَلَيه في أدبه وأنظرُ في أودِهِ وأمنَحُه عِلمي وألهِمُه حِلمي حَتّى يكمُل عقلُه ويستحكِم فَتْله .

فقالَ له زياد : ارْدُد على الْمَرْأة ولدَها فهي أحقُّ به مِنك ودَعني من سَجْعِك . » (١٠٢)

وهكذا ، فإن عالَم المرأة حاكِمة وعاشِقَة ومعشوقَه وبنتًا وأمّا وناصِحَة وبَليغة ، يُمثِّل جانبًا مُهمّا في أحاديث ابن دُريد ، وهو جانب يمكن أن يكون مَوضع دِراسَة وتأمُّل لجوانِب التَّطوُّر فيه في الأعمال التّالِيَة عليه ، كالْمَقامات وقِصَص العُشّاق عند أبي داود وابن حَزْم وغيرهما ، والحِكايات الشَّعبية مثل « ألف ليلة وليلة » .

وهُناك جَوانِب أخرى في عوالم « الأحاديث » ، مثل جوانِب الحَمْقى والمعوَّقين . فهذا الغُلام الأحمَق الذي يقول لأمِّه بالمدينة : « يوشِك أن تُريني عَظيم الشَّأن ، فتقول : وكيف ؟ والله ما بين لابَتَيْها أحمق منك ، فيقول : والله ما رَجَوت هذا الأمر إلا من حيث يئسْت منه . أمَا علمت أن هذا زمن الحَمْقى وأنا أحدُهم . » (١٠٣) هذا الغلام يقدِّم صُورة في الأحاديث لعالَم سيكون مفضَّلا فيما بعد لَدى كُتّاب النَّثر ، حتى تُكتب كتُب عن أخبار « الحَمْقى والمغفَّلين » (١٠٤) ، وهي عوالم تُعطي فرصَة للأدباء لكي يَسْخَروا من أزمانِهم وانقلاب المعايير بها .

إن النافِذة الصَّغيرة الَّتي تَركها لنا ابن دُريد فيما تَبقّى من أحاديثه تكشِف لنا عن المكانَة التي يحتلُّها هذا العَمل الرائِد في النَّثر الأدبي عند العَرب على مُستوى الشَّكل والْمُحتوى معًا ، وأي أثر يُمكن أن يكون قد أحدَثه ابن دُريد

في عالم « النَّصّ النثري » ، كما أحدث من قبل في عالم « الدَّرس اللُّغوي والأدبي » وفي عالم النص الشِّعري .

أحاديث ابن دريد
مُحاوَلة لتَجسيد نصّ أدبي غائب

ترك ابن دُريد « أحاديثه » الشهيرة التي رأينا ذِكرها يَتردَّد في كُتب التُّراث والكُتب الحَديثة ، باعتبارها مَعلمًا مُهمّا من معالِم النَّثر الأدبي العَربي ، وتَطرح التَّساؤلات حَول أحقيَّتها بدَور الرِّيادة في مجال الفَنّ القَصصي ، من خلال كونها نصّا شَكّل النَّموذَج المُحاكي أو المُعارِض أمام بَديع الزَّمان الهَمَذاني عندما كتَب مقاماته التي قامَت بدَور مُهمّ - دون شك - في تَنشيط الإبداع الأدبي القديم نثرًا ، وجَذْب الاهتِمام إلى النَّموذج « القصصيّ النثريّ» إلى جانب النَّموذج الغِنائي الشِّعري ؛ وهو الاهتمام الّذي سيتَطور خِلال العُقود والقرون التالية مُشكّلاً التُّراث النَّثري القَصصي في الأدب العربي ؛ ذلك التُّراث الذي يَدين لأحاديث ابن دُريد ببعض ما ذَكَرنا من سِمات ، يطرح الباحثون من حين لحين بآرائهم حولَها في مُحاوَلة لتحديدِها وتبنّي دورِها وتأثيرها .

وعلى حين يدور الكَلام - كَثُر أو قَلَّ - حول « الأحاديث » ، فإن « الأحاديث » نَفسَها تبدو « نصّا أدبيّا غائبًا » يَصعُب على قارئ الأدَب المعاصِر أن يُعايِشَه وأن يَتمتَّع به ، وأن يتَّفق أو يختَلِف مع الدّارسِين حول الخَصائص التي ينسِبونَها إليه ، أو المزايا والعُيوب التي يتناقَشون حولَها بصَدَده ، وفي كلّ الحالات يبدو « نصّا » قد فَقَد التأثير ، أو فقد استمراريَّته حين فقد وُجودَه « جَسدًا أدبيّا متكاملاً » ، واقتصر هذا الوجود على أشْلاء مُتناثِرة من

هذا الجَسد ، تتناقلُها أفْواه الرُّواة مُثقَلة بسَلاسل الإسناد . وإذا أريد لهذا النص ، ولغيره من النصوص الأدبية التي تشبهه وتنتمي إلى التُّراث العربي ، وتصِل إلينا على هيئة أشلاء مُتناثِرة - أن تأخُذ فرصَتها في إثراء الوُجْدان والمشارَكة في حركة الإحياء الأدبية - فلا بد من إعادة تَجْميع الأشلاء وإعادة التَّصوُّر في ضوء هذا التَّجميع ، خاصَّة إذا كان ما بقي من الأجزاء صالحًا لإعطاء لونٍ من التصوُّر حول الكلِّ المفْقود . وإذا جاز للمَرء أن يَستَعينَ بالأساطير القديمَة في تقريب هذه الفِكرة ، فإن الأسطورة المِصْرية القَديمة التي كانت تتحدَّث عن جسد « أوزيريس » الذي قطعه أعْداؤه ورَموا بأجزائِه المتناثِرَة في أجزاء الوادي الفَسيحة لكي يتخلَّصوا منه - لم تَجد حلاً لإعادة القُوَّة إليه إلا من خِلال سَعيِ « إيزيس » وراء الأجْزاء المتناثِرَة وتَجْميعها بصَبر ودأب ، ودعوتها للسَّماء أن تمَنحها الرُّوح من جَديد .

ويتطلب هذا المنهج ، إذا كُتِب له أن يتحقَّق ، الْمُرور بخُطْوَتين رئيسيَّتَيْن :

أولا : إعادة النَّظر إلى الأجزاء المتبقِّية ، ومدى تمثيلها للكل الغائب ، والصورة الفنية التي بقيت عليها .

ثانيًا : إعادة تنظيم هذه الأجزاء ، وإعادة تقديمها ، على النحو الذي يتحقَّق من خلاله للقارئ المعاصِر المتعَة والفائدة الفنيَّة التي ربما كانت تتحقَّق للقارئ القديم بطريقة مختلفة . وفي سبيل تحقيق هذا « الهدف » ينبغي أن يَتحقق للدّارس الحديث جزء من الطَّواعِية ، وحرية الحرَكة ، لا تتعارض بالضَّرورة معَ أمانة النص وقدسيَّته ، ولكنها تتفق مع الهدف المنشود منه .

إن الإنسان قد يسمح لنفسه باستِطْراد قليل ، حين تُثير فكرة « إعادة تقديم التُّراث » مقارنة لا مهرب منها ؛ بين ما صنعه الغربيون مع تراثهم من مجهود في هذا الشأن ، بالقياس إلى ما نقوم به . لقد تركَّزت جهود كثير من العُلَماء هناك حول أمَّهات الكتب الرئيسية في الأدب والفكر والفلسفة وغيرها من

فروع المعرفة ، تعيد تقديمها للأجيال الجديدة ، من خلال عَرْض جديد ، ولغة جديدة وتَصوُّر جديد مع المحافظة على خيوط قوية تربطها بالأصْل ، وتعيد الماضي العَتيق إلى ساحة المعاصَرة بطريقة تجعل الأجيال تُحسن استقباله والإفادة منه . ومن هنا ، فقد ضمنت هذه المجهودات الاستِمرارية لأفكار القدماء ، وتطوّر الأفكارِ المعاصِرة تطورًا يرتبط بالقديم ، ليس من الضروري ارتباطَ البناء عليه ، وإنما ارتباط الحوار معه ، الذي قد يؤدي إلى تجديده أو قبوله كليًا أو جزئيا ، أو حتى رفضه مع وضعه في الحسبان امتدادًا وبعدًا مهمّا من أبعاد الحضارات الأصيلة .

ومن خلال هذا ضمنت الأشكال الفنية القديمة ، كالمسرحية والملحمة والشعر الغنائي ، إعادة ظهورها والإفادة منها في أجيال متلاحِقة وبطرائق مختلفة ، وضمَنت كذلك الأفكار النقدية والأدبية والفلسفية قدرًا كبيرًا من الامتداد والصمود والتعديل ، وضمنت الأسماء التراثية وجود مهمة ومعنى لها لدى المثقّف المعاصر .

وكذلك كان الحال لدى علمائنا في تاريخ تراثنا الطويل ، فقد كان جانب مهم من جهودهم مبنيًا على إعادة تقديم ما قدّمه أسلافُهم بطريقة تناسب اختلاف الأجيال ، مع قرب الزمن أحيانًا ، والبناء عليه . ونموذج ابن دريد الواضِح في كتابه (الجمهرة) الذي أعاد عرض المادة العلمية لـ (العين) يؤكد ذلك . وما الشُّروح والحواشي والْمُتون والمعارَضات التي قدمت في أزمِنة مختلفة إلا محاولات في هذا الطريق ؛ لا ينقص من قيمتها ما أصاب بعضها من الجمود والتكرار .

ونحن اليوم في حاجة إلى جهد عِلميّ منظَّم في سبيل إعادة « تقديم التّراثِ » تقديمًا معاصِرًا . وإن الإنسان ليتساءل : كم من المثقّفين اليوم - فَضلا عن القراء العاديين أو عن غير القراء - لديه فكرة حية ، لا فكرة

متخفِّية ، عن أعمال الجاحظ وأبي حيان وأبي العَلاء والمتنبي وابن سينا والغزالي وابن رشد وعبد القاهر والآمدي وأبي تمام وابن عربي والفَخْر الرازي والمبرّد وابن دُريد وغيرهم ، وكم منهم لا تقف معلوماته حول هؤلاء الأعلام عند نص مدرسي قديم تجرَّعه لكي يُمتَحن فيه ، أو حتى – مع حسن الظن – عند ارتياد لنتاجهم نُشداناً لسَلامة اللغة وصحة الأداء ، دون الطُّموح إلى ما وراء ذلك ، من الوصول إلى منابع الإبداع الأدبي والفِكري ، التي علينا أن نجاهد لالتقاط نغمتها الصحيحة والإفادة منها في تشكيل النغمة الملائمة لعصرنا .

أن « إعادة قراءة التراث » قد تكون مطلبًا مهمًا لتحقيق « الإحياء الأدبي والفكري » الذي ندعوا إليه جميعًا ، وفي إطار هذا التصوُّر سوف نعود لإلقاء نظرة على أحاديث ابن دريد من خلال الخطوتين اللتين أشرنا إليهما .

توجد أجزاء من النثر الأدبي لابن دريد الذي تنتمي الأحاديث إليه ، في مجموعتين من المؤلفات ؛ مجموعة تنسب إليه ، ومجموعة تنسب إلى من روى أو نقل عنه . وفي إطار المجموعة الأولى توجَد مؤلَّفات مَخطوطة وأخرى مطبوعة ، فهناك :

١ – مخطوطة كتاب « الأخبار المنثورة » ، وقد قال عنها بروكلمان : « توجد أوراق من الجزء الرابع والخامس والسادس منه في المكتبة الخالِدية بالقدس . »[١٠٥]

٢ – رسالة طُبعت بعنوان : « كتاب الفوائد والأخبار » ، تحقيق إبراهيم صالح في مجلة مجمع اللغة العربية في دمشق ، المجلد السابع والخمسون سنة ١٩٨٢ .

٣ – رسالة بعنوان : « من أخبار أبي بكر بن دريد » تحقيق عبد المحسن المبارك في مجلة « المورد » العراقية ، المجلد السابع سنة ١٩٧٨ .

٤ - كتاب بعنوان : (تعليق من أمالي ابن دريد) تحقيق السيد مصطفى السّنوسي ، وقد صدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون بالكويت سنة ١٩٨٤ .

ولَعلّ الكتاب الأخير يأتي - من حيث الأهمية ودلالة الجزء الحاضر على الكل الغائب - في مقدِّمة هذه الأعمال المنثورة لابن دريد ، فقد اشتَمل الكِتاب على جملة مختارات من « أمالي ابن دريد » ودلّت عباراته على وجود كتاب كبير الحجم كان يسمّى « أمالي ابن دريد » ، وكان يتكون من سبعة أجزاء على الأقل . وقد بقيت هذه الأجزاء حتى منتصف القرن السابع الهجري ؛ تاريخ نسخ مخطوطة « تعليق من أمالي ابن دريد » سنة ٦٤١ هـ ، حيث أشارت المخطوطة إلى بعض أجزاء (أمالي) ابن دريد في صفحات متعدِّدة ، وحيث اختتمت بعبارة « هذا آخر الجزء السابع من أمالي ابن دريد . »[(١٠٦)] ومن اللافِت للنَّظر أن يكون تاريخ الحديث عن كتاب نثري لابن دريد من سبعة أجزاء ، مقاربًا لتاريخ الحديث عن ديوان شعري له من خمسة أجزاء في عبارة القفطي التي أشرنا إليها سابقًا . وقد تُوفي القفطي سنة ٦٤٦ هـ ، أي في العِقد نفسه الذي نسخت فيه مخطوطة « تعليق من أمالي ابن دريد » . ومعنى ذلك أن هذين الكتابَين وغيرهما لابن دريد كانا معروفَين في المكتبات العربية بعد وفاته بأكثر من ثلاثة قرون ؛ ومن ثَمّ فتأثير هذه الكتب في النِّتاج الأدبي في هذه الفترة وما بعدها يَنبغي أن يوضَع في حساب الدارِس دائمًا .

على أن العبارات التي أشارت إليها مخطوطة « تعليق من أمالي ابن دُريد » تلقي ضوءًا على ما أشار إليه بروكلمان من وجود مخطوطة كتاب « الأخبار المنثورة » في المكتبة الخالِدية بالقُدس ، والإشارة إلى وجود أوراق من الجزء الرابع والخامس والسادس من هذا الكتاب . فهناك احتِمال أن تكون الأخبار المنثورة هي « الأمالي » المفقودة ؛ خاصّة أن الموضوع واحد في الكِتابَين ، وأن

عَدد الأجزاء المشار إليها متقارب ، وأن من المستبعد قليلا أن يكون ابن دريد قد ألف كتابين كبيرين ، أحدهما من سبعة أجزاء والآخر من ستة على الأقل ، حول موضوع واحد . وإذن ، فالاحتمال الذي يظَل فرضًا حتى رؤية مخطوطة القدس أن تكون هذه المخطوطة جانبًا من « الأمالي » المفقودة التي لخَّصَها أو عرض جانبًا منها « تعليق من أمالي ابن دُريد » .

التحقيق العلمي الذي صاحب مخطوطة (تعليق من أمالي ابن دريد) للسيد مصطفى السنوسي تحقيق علمي جيد ، عرف قيمة المخطوطة ، وأعطاها حقَّها من العِناية ، وصَدَّرها بدراسة جَيِّدة متأنية عن ابن دريد ، وحاول أن يصل الأخبار الواردة فيها برواياتها في كتب التُّراث النثريّ المتعدِّدة لتوثيقها وضبطها . وفي هذا الإطار استطاع المحقّق - كما يقول - توثيق نحو ثمانين في المائة من مجمل المادة التي تعرَّض لها الكتاب ، وهي مادة بلغت في مجمَلها نحو مائتين وأربعين خبرًا ومائة وسبعين مقطوعة شعرية ، وهو جهد علمي جاد ومفيد .

غير أن المحقِّق فاته في بعض الأحايين أن يعرض نُصوص الأحاديث والأخبار على أحاديث ابن دريد التي رواها أبو علي القالي في (أماليه) ، والتي تشكِّل أهم مَصدر موثَّق لأحاديث ابن دُريد عند القدماء والمحدَثين ، مع أن المؤلِّف رجع إلى « أمالي » أبي علي القالي بل عدها المرجع الأول فيما رجع إليه من الكتب القديمة [١٠٧] ، واستطاع إرجاع بعض الأخبار إليها . ومع ذلك فقد نَدّ عنه عددٌ لا بأس به من هذه الأخبار ، لم يقابل فيها بين ما جاء في « التعليق » وما جاء في « أمالي القالي » .

فهو عندما يعرض لحكاية « الغلام الأحمق » الذي قال لأمه : « يوشك أن تريني عظيم الشأن » ويعلّل أمله قائلا لأمه الَّتي تستغربه : « أما علمت أن هذا زمان الحَمقى وأنا أحدهم » ، حين يورد هذا الخبر ، يعلّق عليه بأنه : « لم

يجده في أخبار الحَمقى والأغبياء لابن الجَوْزي »(١٠٨) ، ويكتفي بهذا ، مع أن الخبر ورد في « أمالي القالي » بين أحاديث ابن دريد (١٠٩) . وحين يورد المجلس الذي عقده معاوية لبَيعة يزيد يورد خُطبة عمرو بن سَعيد في البيعَة ويوثّقها بالرُّجوع إلى « زَهْر الآداب » و « عَيون الأخبار » و « العِقد الفريد » ، مع أنها وردت أولا في « الأمالي » المنسوبة إلى ابن دريد (١١٠) . وكذلك الشأن بالنسبة إلى حديث الأعرابي المعتَذِر عن الإطالة في المدح بعبارات بليغة ، فهو كذلك من أحاديث ابن دريد المروِية في « الأمالي » (١١١) . أما نصيحة زِياد لعُمّاله التي أوردها مستندًا في توثيقها إلى « عيون الأخبار » فهي كذلك من مرويّات أبي علي القالي عن ابن دُريد (١١٢) ، وتشبيه بعض علمَاء الهند صُحبة السُّلطان بالجَبل الوَعْر فيه الثِّمار الطيبة والسِّباع العادِية يَرِد في « تعليق من الأمالي » ويوثّقه المحقّق بالرُّجوع إلى « عُيون الأخبار » ، وهي – بالإضافة إلى هذا – من مَرويات القالي عن ابن دريد (١١٣) . أما الأعرابي الذي يُشاور ابن عمه ويأخذ بنَصيحتَه ، فقد رَواها التَّعليق من « أمالي » ابن دريد و وثَّقها المحقِّق بالرُّجوع إلى « عُيون الأخبار » فقط ، مع أنها من مرويات القالي عن ابن دريد كذلك (١١٤) .

إن هذه النماذج التي لم يتم فيها توثيق ابن دريد على « التعليق » من خلال أحاديث ابن دريد المروية في « الأمالي » لا تقلِّل من قيمة المجهود الطيِّب الذي أشرنا إليه ، ولكنها تُشير إلى أن مزيدًا من الجهد ما زال مطلوبًا في مُحاوَلة جمع تراث ابن دريد من النثر الفني ، وتوثيق هذا التراث وإعادة تقديمه .

ألحق محقِّق المخطوطة بكتاب « تعليق من أمالي ابن دُريد » ملحقا أسماه ملحق بـ « أمالي ابن دريد في أمالي القالي ومُزهِر السيوطي » ؛ وهو ملحق صغير ، وأورد فيه خمس روايات فقط مما ورد في « أمالي القالي » منسوبًا إلى ابن دريد . والحق أنّني لم أَستَطع أن أفهم سرَّ تخصيص هذه الروايات الخمس

من بين نحو سبعمائة خبر رواها القالي عن ابن دُريد ، وأشار إليها المحقِّق نفسه في مقدمته للكتاب (١١٥) . وقد ظننت في البداية أنها الأحاديث التي ورد فيها لفظ « أملى علينا ابن دُريد » ، كما يوحي بذلك الحديث الأول ، لكنني وجدت الحديث الثاني يُفتَتح بعبارة « حدَّثنا » وكذلك الخامِس من هذه الأحاديث (١١٦) . ومن هنا ، فقد ظلَّت حكمة وجود هذا الملحق ، أو على الأقل الجزء الخاص منه - « أمالي » القالي - خافية عليّ .

إذا كان هذا هو مُجمَل الآثار النثرية المعروفة في الكتب المنسوبَة إلى ابن دُريد ، فإن هناك آثارًا نثرية أخرى وجدت في كتب علماء ردّدوا أو نقلوا عنه ، ومن بين هذه الكتب كتاب « قطوف الوَريد » الذي لخص فيه جلال الدين السُّيوطي « أمالي ابن دريد » ، وأشار إليه محقِّق « التَّعليق » إلى أنها أكثر من مائة وخمسين خبرًا (١١٧) .

لكن المصدَر الرئيسي في هذا اللون من المؤلَّفات ، دون شك ، يتمثَّل في كتاب « الأمالي » لأبي علي القالي التلميذ المباشِر لابن دُريد ، الذي حمل معه كثيرًا من علم ابن دريد مُدَوّنًا في الصدور أو القَراطيس ، وأملى على شهود مجلسه أيام الخميس في مسجد قُرطبة كثيرًا من الروايات والأخبار المنسوبة إلى ابن دريد ، مشفوعَة بوفاء التلميذ واحترامه للأستاذ ، فلم يكن يتحدث عنه إلا قائلاً : « وحدثنا أبو بكر رحمه الله » ، ويُفْرِده بهذا الدعاء بين عشرات الأعلام الآخرين الذي يَنقل عنهم في « أماليه » . ولقد مثلت الأحاديث المنسوبة إلى ابن دريد نَحوَ ثُلُثِ كتاب « الأمالي » ، وتردَّد اسم ابن دُريد في معظم صفحات الكتاب تَرَدّدًا يذكر بشيوع اسم، سَلَفه الخليل بن أحمد على صفحات الكتاب لسيبويه .

ولأهمية وكثرة وتنوع الأحاديث التي رواها القالي عن ابن دريد ، سَنقصرُ همَّنا على إعادة « تقديمها » هنا ، وَفقًا للمَنهج الذي أشرنا إليه ، لكي تُضاف

إلى ما حقّق بالفعل من الأحاديث المنسوبة مباشرة لابن دريد ، مشَكِّلة بذلك حَلْقَة في سلسلة ، يَنبغي أن يستَمِر العمل في تطويرها حتى تتشَكَّل لدينا صورة ميسورة للقارِئ المعاصِر حول هذا التراث الفني المهِم .

منهج التَّناوُل

لكي نوضِّح الْمَنْهج الذي نَوَدّ أن نقيم على أساسٍ منه « تجسيد النص الأدبي الغائب » لأحاديث ابن دريد التي رواها القالي ، ينبغي أن نتبَيَّن أولاً المنهَج الذي اتَّبعه القالي نفسه في إيراد هذه الأحاديث ، وهذا المنهج قد تُلخِّصه كلِمة « الأمالي » التي اختارها القالي عنوانا لما أورده من مختارات حَفِظها عن العلماء السابقين عليه ، وهذه « الأمالي » اتَّخذت شَكل محاضرات شَفَهية تَعرِف طريقها إلى الوجود عن طريق آذان الناس ممن يحضُرون مَجلِس أبي علي في مسجد قرطبة ، قبل أن تَعرِفه لاحقًا عن طريق « عيون » القراء في الأمكنة والأزمنة الأخرى . ومن ثَم ، فإنَّها اتبعت منهج « المجلس » الذي يعتَمد على الإمتاع من خلال تنوُّع الموضوعات وتشعُّبها ، لا من خلال وَحدتها وتعمُّقها ، ثم إنها أرضت من خلال ذلك ذَوق العصر الذي كان يأنس إلى هذا النوع من المعارف المتنوِّعة ، لا على مستوى السَّماع فقط ولكن على مستوى القِراءة كذلك في كتب « الأخبار » التي لا شك أن ابن دريد كان له تأثير بارز في تشجيع تلامذته على التأليف فيها . والمنهج الأمثل في هذا اللون من الكتب يلخِّصه تِلميذ آخر لابن دريد ممَّن عاصروا القالي ، وحضروا معه مجلِس أبي بكر ، وهو المسعودي صاحب « مُروج الذَّهب » ؛ فقد لخَّص المسعودي هذا المنهج المنشود خلال حديثه عن كتاب كان يعتَزِم تأليفه في هذا المجال ، ويبدو أنه لم يقدَّر له تأليفه . يقول المسعودي في « مُروج الذَّهب » :

« وأرجو أن يُفسِح الله لنا في البقاء ، ويَمُدَّ لنا في العمر ، فنَعقُب تأليف

هذا الكتاب بكتاب آخر نُضمِّنه فُنونًا من الأخبار ، وأنواعًا من طرائف الآثار ، على غير نظم من التأليف ولا تَرتيب من التَّصنيف ، على حَسب ما سَنَح من فوائد الأخْبار ، ونترجمه بكتاب ‹‹ وَصْل المجالِس بجوامع الأخبار ومختلط الآثار ›› . »(١١٨)

وهذا المنهج هو ما اتَّبعه القالي ؛ فليس هناك نظم من التأليف ولا ترتيب من التصنيف ، وإنما تأتي الأخبار على حسب ما سَنح من فوائدها . والفوائد تختلف من مؤلِّف إلى آخر ؛ فقد يرى مؤلف الفائدة في إيراد موضوع معين ، وقد يرى آخر الفائدة في إيراد طريقة معينة للتعبير ، أو في إيراد آراء فكرية أو فلسفية أو فِقهية أو غيرها ، أو يراها في التعبير اللُّغوي في ذاته ، ويبدو أن هذه الفائدة كانت موضع تركيز أبي علي القالي ، وكادت أن تكون في بعض الأحاديث الخَيْط الخفي الذي يجمع بين خبرين أو مجموعة أخبار متلاحِقة ؛ ونقول « كادت » لأنه في كثير من الأحيان ، أيضًا ، يَنعدِم هذا الخيط فلا يُرى رابطٌ بين الأخبار المتلاحِقة ، سوى رابط الفائدة والمتعة اللُّغوية والأدبية بعامة .

في مقابل هذا الخيط الخَفي ، لم يهتَم القالي بخيوط أخرى كان يمكن أن تجمع بين الأحاديث المتناثِرة ، وتوجِد بينها لونًا من المُتْعَة ربَّما يقدِّم مَذاقا مختَلفا ، و منها الروابط الموضوعية ؛ فهناك مجموعات من الأحاديث تدور حول « الأعراب والبادِية » وتعكِس عالمهم في عيون أهل الحَضَر من زوايا متعدِّدة تمتَد من البلاهة والغفلة إلى الأناة والحكمة . وهناك أحاديث أخرى تدور حول عالم « النساء والعشق » وتعكِس بدورها صورة عن المرأة فتاة وزوجًا وأمًا وعاشِقة ومَعشوقة ، خاضعة للتَّقاليد ومُتَحايلَة عليها ، وذات دور مهم في المجتمع وإدارَة شئونه . وهناك أحاديث عن عالم « الطَّرافة والنَّوادر » وهي تضُم طوائف كثيرة بعضها يعيش على هامش المجتمع مثل

الحَمقى ، وبعضُها يمرّ بمواقِف حَرِجة وطريفة ، والشعراء لهم نَصيب وافِر في هذا الباب . وهناك أحاديث حول « عالم الكِهانة » الذي انقرض بمَجيء الإسلام ، لكن ظلَّت بقايا له في وُجْدان الناس ، وظلت تساؤلات وأساطير وأخبار تتناقل عن هؤلاء الذين يعرفون المخبأ أو يدَّعون ذلك ، وأحاديث عن عالم « الجنوب » تميل بدورها إلى إعطاء صورة عن جانب مختلِف من الحضارة العربية القديمة ، سواء على مستوى غَرابة اللغة التي يُعد الإلمام بها ضَرَبًا من الثَّقافة الرَّفيعة ، أو على مستوى العادات التي تعيش بين الأقْيال والْمُلوك في الجنوب . أما أحاديث عالم « الحِكمة والفَصاحة » ؛ فقد جمعت نوادر عن المواقف المتميِّزة وصياغتها المحكَمة التي تُمليها التّجربة الإنسانية ، سواء ما كان منها عربيّ اللسان أو مُعربًا ، ويأتي عالم « التاريخ » ليمُد الأحاديث بجملة كبيرة تُسنَد الأحاديث فيها إلى أسماء تاريخية معروفة كمُعاوية وعبد الملِك ، ولكنها تعكس - قبل كل شيء - صورة هذه الشخصيات في الوِجدان الجماعي قبل أن تُعنَى بإثبات خبر موثَّق « حقيقي » عنهم .

إن هذه الملامح التي تمثِّل القيمة الفنية التي ربما تكون « الأولى » في الأحاديث ، لم يهتم بها القالي ، ولم يقِف الأمر به عند عدم الاهتمام بتجاور الأحاديث المتصلة بموضوع واحد ، بل ولا حتى الأحاديث المتصلة بشخص واحد - وإنما كان يحدث أحيانًا أن نجِد القصة الواحدة متَّصلة الأجزاء ،تُروى في موضوعين متباعِدَين دون الإشارة إلى جزئها الآخر . ومن أمثال ذلك أن القالي يورِد حديثًا في الجزء الثاني عن البختري بن أبي صُفرة ، وكيف أن امرأة أحد الأمراء راودته عن نفسها فأبى فكادَت له عند المهلَّب بن أبي صفرة فغَضب عليه، ويورد بعدها بنحو مائتي صفحة جانبًا آخر من الحديث يتصل بغضب المهلب بن أبي صفرة على البختري وعدم

إسناد أعمال إليه ، واعتذار البختري وقبول المهلّب للاعتذار . ولا شك أن الخبرين ربما شكّلا في الأصل رواية واحدة عند ابن دُريد ، خاصة أن سند الرواية فيهما واحد ، فهو يمر من ابن دريد إلى السكن بن سعيد إلى محمد بن سعيد إلى محمد بن عَبّاد ، لكن الذي جزأ الرواية هو منهج القالي في البحث عن تعبير معيّن هنا وتعبير غيره هناك ، أو هو ما سنحت به الذاكرة في كل موقف .

ومن هنا ، فإنّنا نرى محاولة اتّخاذ المنهج المقابل ، بمعنى أن تكون نُقطة البَدء من موضوع الحديث لا لغته وأن يصنَّف تَبعًا لذلك ، وأن نجمع الأحاديث المتشابهة موضوعًا في إطار واحد على النحو الذي أشرنا إليه ، فربما يساعِد ذلك على اقتراب القارِئ المعاصِر من نصّ غائِب مجسَّد من نصوص التراث العربي القديم .

الفصل الرابع
« مَقامات الخَليليّ »
قِراءة في مَخطوطة عُمانِية معاصِرَة

ربما يُثير العُنوان المقتَرح لهذا البحث : « مقامات الخليلي ، قراءة في مخطوطة عُمانية معاصِرة » - ربما يُثير جوانب من قَضايا الوسائِل والقوالِب الثّقافية في عمان ، وربما في أجزاء كثيرة من العالم العربي ، وعلاقة هذه الوسائل والقوالب بالمعاصرة أو التراث ، ومدى صَلابَة الخَط الفِقري الممتَدّ بين الشرائح التعبيرية المتعاقِبة والتي قد تَبدو للوَهْلة الأولى متغايِرَة .

و أوَّل هذه القضايا ، فكرة « المخطوطة المعاصِرة » والتي قد تبدو الآن زائرًا غريبًا على عصر المطبوعات الذي عرفَه الحَرْف العربي منذ نحو قرنين من الزّمان ، وضاعفت من قُدراته العُقود الأخيرة بإمكانياتها الفنِّية الهائلَة ، التي جعلت آلاف النُّسخ من سِفْر ضَخْم يمكن أن تكون بين أيدي قُرائها في ساعات ، لترسم بذلك صورة مقابِلة للمخطوطَة التي تعد في أناة وعلى مَهْل وتُصنع على عين مؤلِّفها أو ناسِخها في أسابيع أو شهور ، ولا تكاد ترى النسخة الثانية منها النّور ، إلا من خلال مُهلة قد تُنتج خلالَها فرسٌ أصيلة مُهْرًا جديدًا .

غير أن هذا التقابُل في وسائل البَثّ الثقافي بين المخطوطة والمطبوعة لا ينبغي أن يجعَلنا نتصَوّر أن مَلف المخطوطَة قد تم نَفض الأيدي مِنْه ، فمن

خلال هذه الوسيلة القديمة تَمَّ الإمساك بعُصارة الحَضارة ورحيقها وتمّ الحِفاظ على خُلاصة الجَهد البَشري لحَضارة مثل حضارتنا خلال ما يزيد على اثني عشرَ قرنًا ، وتم أيضًا التأمُّل في ميراث هذه الحضارة من خلال عُيون معاصِرة ومَناهج حَديثة ، سواء من خلال عُلمائنا أو عُلماء آخرين ، اهتمّوا بحضارتنا . وكان جهدهم وحصادهم مُبهرًا في كثير من الأحايين . ويسود الاعتقاد أن جانبًا كبيرا من مخطوطاتنا لم يلقَ بعدُ العنايةَ الضَّرورية من أهل الخِبرة والاختصاص ، إما لأن أيديهم لم تَصِل إليه في مَظانِّه في المكتَبات العامَّة ، أو لأنَّه حبس في مكتبات خاصَّة أو أقبيَة أسَرِية بحسبانِه جزءًا من ميراث خاص ، مع أن الثقافة في كل الأمم هي ميراث عامّ ، والأمَّة العَربية والإسلامية في مقدِّمة الأمَم التي حَفَلت بهذا المبدأ في تاريخها الطَّويل ، ويؤكِّد وجود هذه المخطوطة العُمانية المعاصِرة بين أيدينا اليَوْم أن هذه الوسيلة الثَّقافية في البَثّ ما تَزال حَيَّة ، وأنه لا يَنبغي أن يُظَنّ أن مَلف عصرِها قد طُوي وأن الحديث حوله قد انتهى .

وإذا كانت هذه القَضِية التَّمهيدِيَّة الأولى قد اتَّصلت بالوسيلة الثَّقافية وهي « الْمَخطوطة » - فهناك قَضية تَمهيديَّة ثانِية تتَّصل بالقالَب الثقافي للمخطوطة التي بين أيدينا وهو قالب « المقامة » ، وهو قالب قد يَبْدو كذلك زائرًا غريبًا على عصر الرِّواية والقِصَّة القَصيرة والفيلم السينمائي والمسلسل التليفزيوني ، فضلاً عن الأجناس القَصَصية العَريقة كالمسرَحية ، أو الأجناس القصَصية الصامِتة مثل البانتوميم ، وغيرها من الأجناس التي تعتمد على الحركَة المقْروءة بالعين لا على الصَّوت الموجَّه للأذن .

والواقع أن المقامة - شأنها شأن المخطوطة - تمثِّل مَظهرًا ثقافيًا يَضرِب بجُذوره بعيدًا في تُربة الفن القَصصي العَربي . وإذا كانت قد تولدت عنه كثير من الأشْكال القَصصية الأخرى التي استجابت إلى تَطوُّر وَسائل التَّقدم المرئية

أو المسموعة أو المقروءَة ، وإلى سُرعة الإيقاع في الحياة ، وما تَرتَّب عليه من وُجوه ألوان من التَّخفيف في قُيود الوحدات اللُّغوية المتَتالِية ، ممّا لم تكن المقامَة تَسمَح بالتخفُّف منه غالبا؛ وإذا كانت هذه الأشْكال القَصصِية الأخرى قد غَطَّت مُعظَم المساحة الممنوحَة للنَّثر القَصصي حتى جَرى الظَّن بأن كتابات الْمُويلحي وحافظ إبراهيم ومعاصريهما مَثَّلت لحنَ الوَداع لهذا الجِنس القصصي القَديم ، إذا كان ذلك الانطِباع قد تكوَّن لَدى دارسي النَّثر العربي - فإن وُجود مَخطوطة لمقامات الخليلي لم يكد يَجفّ مدادها بعد ، تؤكِّد أن ذلك الجِنس الأدبي لم يَمُت ، وأن الحوار حول بعض جوانِبه يمكن أن يُثار مِن جديد .

وفنّ المقامة في النَّثر العربي فن وسَط بين القَصَص المكثَّف ، والقَصص المطوّل ، ويمثِّل النَمطَ الأوّل فنونٌ مثل الحِكم والأمْثال والتَّوقيعات ، وقد عرفت على فَترات متعاقِبَة ، وانتَمى بعضُها إلى عَصْر الكتابة كالتَّوقيعات في حين انتمى البَعض الآخر إلى عُصور المشافَهة كما هو الشَّأن في الحكم والأمثال . ولكن التَّكثيف والإيجاز كان هو الطّابع المميِّز لهَذه الفُنون القَصَصِية، تَسهيلاً لحِفْظ النَّثر الذي لا يمتَلك خواصَّ الشِّعر في التعلُّق بجُدران الذّاكِرة ، في عصور المشافَهة ، واحترامًا لهَيْبة الحُكّام وأولي الأمر الذين كانت تَصدُر عنهم التَّوقيعات ، وهم لا يميلون في كل العُصور إلى البَسْط والإيضاح .

وفي الطَّرف الآخر ، كان يوجد فن القصص المطوَّل ، مُمثَّلا في الحكايات والمواعِظ والْمَلاحم ، ويكاد يَلفت النَّظر تَرْك هذا الفن لأدَباء الشَّعب ، أو أدباء العامَّة ، فلم تَهتَمّ العربية بالقَصَص الطَّويل على يد أدباء مَعروفين ، كما كان الشأن مع هوميروس في الأدب اليوناني ، وفيرجيل في الأدب اللاتيني ، وإنَّما ظَل مؤلِّفو هذِه القِصص الطويلَة إما مجهولين كما هو الشَّأن في مَلاحم

« عَنترة » و « أبي زيد الهلالي » ، و(ألف ليلة وليلة)، أو منتَمين إلى طبقات الوُعّاظ والقصّاصين ، وكانوا كذلك شبه مجهولين ، أو إلى طبقات الرَّحالة والجُغرافيين ومؤلفي كتب العَجائب والغَرائب والمسالِك والممالِك ، ولم يَجرِ الاهتِمام بدِراسة آثار أولئك جميعًا في إطار تَطوُّر النَّص الأدبي .

المقامَة إذن كانت القالَب الوسَط بين كثافة المثَل ، وترهُّل الحِكاية ولم تَكُن معروفَة مُنذ بداية الفَنّ القَصصي العربي ، وإنَّما عرفت في النِّصف الثاني من القَرن الثالِث الهجري وازْدَهَرت في القَرن الرّابع ، ولم تَعُد قضِية نَشأة المقامات ، وارتباطها بابن دُريد الأزدي ، أو ابن دريد العُماني كما كان يُسمّيه المؤرِّخ المسعودي – لم تَعُد هذه القَضِية تَحْتاج إلى مَزيد مِنَ المناقَشة ، فهي مُثارة بين دارسي الأدب منذ القرن الخامس الهجري . وقد ورَدت الإشارة إليها في كتاب « زهر الآداب » للحُصري القَيرواني المتوفّى عام ٤٥٣ هـ ، عندما قال عند حديثه عن بَديع الزمان الهمذاني : « ولَمّا رأى أبا بكر محمد ابن الحسين بن دريد الأزدي أغرب بأربعين حديثا ، وذكر أنَّه استنبَطها من ينابيع صَدره ، واستنتَجها من معادِن فِكْره ، وأبداها للأبصار والبَصائر وأهداها للأفْكار والضَّمائر . . . عارَضها بأربعمائة مقامة في الكُدية تذوب ظَرفًا وتقطُر حُسنًا . . .» وقد أشَرْنا في دراسة مفصَّلة أخرى إلى العَلاقة بين أحاديث ابن دُريد وَمقامات بديع الزمان (انظر كتابنا : ابن دريد الأزدي وتأثيره في الدَّرس والنص الأدبي . سلطنة عمان ، الهيئة العُليا للرِّياضة والأنشطة الشبابية ، ١٩٩٢ .)

لكن الّذي يُمْكن أن يُثار حولَه التَّساؤُل مِن جديد – هو مَدى تأثير نَمط الأدَب القصصي عند عَرب جَنوب الجَزيرة – وابن دريد واحد منهم – على نشأة وامتداد فنِّ المقامة في الأدب العربي ، ومقاوَمة هذا الفنّ لعوامِل الفَناء ، حتى إن واحدًا مثل الشيخ عبد الله الخليلي يواصِل الكتابة على هذا النَّمط

حتى العصْر الحديث .

قد لا يكون مِن المصادفة أن يكون أوَّل كُتَّاب المقامات من عمان وأن يكون آخرهم من عمان كذلك ، وأن يمتد هذا الفن بين ابن دريد والشيخ عبد الله الخليلي - ليشهَد مَقامات للغشري وابن رزيق والحارثي وغيرهم من الكُتَّاب الذين فُقدت مقاماتهم أو ما تزال حبيسَة المخطوطات .

إن ذلك التَّساؤل نفسه يمكن أن يمتد إلى طبيعة الحِوار الممتَد والتأثير والتأثر المتبادَل بين النِّتاج الأدبي في شمال الجَزيرة العربية وجنوبها منذ أقدَم العُصور، وهو نِتاج كان يَحمِل مَذاقا مُتميزًا لكلِّ طرَف دون شَك ، وإن كانت كثير من الملامح الخاصَّة ، قد ذابَت في مَلمح اللُّغة الأدبية المشتَركة ، التي جرَت كثير من التَّساؤُلات حول مدى تطبيقها الصّارِم في العَصر الجاهلي . وليست قَضايا الانتِحال ، وإثارتها منذ عصر ابن قتَيبة وابن سَلام إلى عصر طه حسين ، إلا جانِبًا من جوانب هذه القضِية المتعدِّدة الأطْراف .

إنَّ كثيرًا من النِّقاش حول حِوار أدب الجنوب والشَّمال في القديم دار حول الشِّعر ، ولكن النَّثر القَصصي لم يَحْظَ بقَدر كافٍ من النِّقاش ، مع أن كثيرًا من روايات النَّثر القَصصي القَديم قبل المقامَة يَرد إسنادُها إلى شخصيات من الجنوب - فيجري الحديث عن مَلك حِمْير ، أو عن قيلٍ من أقْيال اليَمن أو عن مرثد الخير بن ينكف بن معدِيكرب ، أو ذي جدن ، وميثم بن مثوب بن ذي رعين ، أو ذي قائش الملك الحميري ، وغيرهم فى أسْماء أبطال الجنوب التي تعمر بها الرِّوايات القَصصية النثريَّة على وجه خاصٍّ .

إن تَتبُّع هذه الرِّوايات وتَصنيفها التَّاريخي والفنِّي ، ربَّما يُجيب على التَّساؤُلات الواردة بنَشأة الْمَقامَة كجنس أدبي قصصي يحتَلُّ مَكانَة وُسْطى بين كَثافة الحِكمة والمثل ، وترهُّل الحِكاية الشَّعبية . وإذا كان عُمر هذه المقامَة أو

نمطُها في الأحاديث تمتَد جُذوره المرويَّة إلى أدب الجنوب من ناحية ، وتمتد بداياته الفنِّية إلى واحد مثل ابن دريد من ناحيِة ثانِية ، ويواصِل - امتداداته لدى كتاب معاصرين مثل الشَّيخ عبد الله الخليلي من ناحية ، دون انقطاع تقريبًا على مَرّ العُصور في منطقة مثل عمان - فلِمَ لا يَكون ذلك النَّمط القَصصي واحدًا من الخصائص الفنِّية القَديمة للأدَب العربي النَّثري في الجنوب، والتي ذابت في الخَصائص المشتَركة التي أرسَتْها لُغة القرآن الكريم ، وطبعت بها الأدب العربي بطابع مُشتَرك ، وإن ظَلَّت الملامح الخاصة في إطار هذا الطابع المشتَرك تظهر بين الحين والحين ؟

* * *

تقودنا هذه القضايا التمهيدية إلى مخطوطة المقامات ، التي كتبها بخَطّه الشيخ عبد الله بن علي الخليلي شيخ شُعراء عمان المعاصرين والذي ولد في أوائل العقد الثالث من هذا القرن العِشْرين ، واشتُهر بعَطائِهِ الشِّعري الغَزير في دواوينه المتَتالِية : « وحي العَبْقرية » ، و« وحي النُّهى » و« على ركاب الجمهور » ، إلى جانب قصائده المتفرّقة الكثيرة . ولكنَّه إلى جانب ذلك يمتلك حَصادًا نثريًا لم يُنشَر معظَمه ، يتمثَّل في « رواية » ومجموعة مِن القِصَص القَصيرة ، وهَذِه المقامات التي نَحن بصَدد الوُقوف أمامَها . وتَتكون مَخطوطة هذه المقامات مِن سِت مقامات ، تُغطي ثلاثًا وتِسعين صَفحة من القَطْع الكبير، وتُشير أربع مِن المقامات في عناوينها إلى أسماء مُدن عُمانية ، وهي « المقامة النَّزويَّة » ، و« المقامة الجُعْلانِية » و« المقامة السّمائلية » ، و« المقامة السّمدية » ، على حين تشير اثنتان أخريان إلى موضوعين يُطرحان للمعالَجة وهما « المقامة التَّساؤُلية » و« المقامة اللُّغوية » .

وتصطَنع المقامات هنا الهيكَل الفَنّي المعهود في فن المقامة العربية القائم على وجود الراوي الموحَّد والبطَل الموحَّد ، اللَّذين تلتَقي من خلال وحْدَة

الشخصية لديهما الموضوعاتُ الْمُتفرقة التي تَحفِل بها مجموعة من المقامات لمؤلف واحِد . وقد يكون بديع الزَّمان الهَمذاني هو أول من اهتدى إلى شخصية الراوي الواحد ممثَّلا في (عيسى بن هشام) ، والبطل الواحد ممثَّلا في (أبي الفتح السَّكندري) ، وتَبِعه الحريري الذي جعل راويه (الحارث بن همام) وبطله (أبا زيد السروجي) ، وسار على هذه الطريقة كتّاب المقامَة من العمانيين فاختار سعيد بن راشد الغشري لمقامته ، شخصية (اليافث بن ثمام) راويًا ، وشخصية (أبي عبيد الفلوجي) ، الذي يقترب اسمه من (أبي زيد السُّروجي) بطلا ، واختار ابن رزيق لمقاماته ، راويا شخصية (الوارث بن بسّام) الذي يروي مغامراته عن (أبي جوّاب الضريك) واختار البرواني لمقاماته (هلال بن إياس) راويا .

وعلى هذا النمط جاء اختيار عبد الله الخليلي لراويه (أبو الصلت الشاري ابن قحطان) ولبطله (فراهيد بن هود) . ولكن اختيار الأسماء هنا لكل من الراوي والبطل ربَّما يحمل دَلالة خاصَّة تَستَحق الوُقوف قليلاً أمامها فكُنيَة الرّاوي (أبو الصلت) تذكر باسم (الصَّلت) وهو اسم أثير في التُّراث العُماني، حمله أعلام من أمثال الصَّلت بن مالك الخروصي اليحمَدي الإمام الذي ازدهرت عمان في عهده في القرن الثالث الميلادي ، والفقيه الصلت بن خميس الخروصي الْمُكنّى بأبي المؤثر من فقهاء القرن الثالث .

أما اسم الراوي (الشاري) فهو إشارة واضِحَة إلى الأئمَّة الشّراة . ولا شك أن اسم (قحطان) الذي يتوج الاسم هو إشارة الانتماء العرْقيّ لعَرب الجَنوب، فنحن إذن أمام راوٍ يحتفظ من خلال اسمه بهذه الملامح الخاصَّة للبَطل الجنوبي، وهي تذكر بما كان قد صَنَعه ابن دُريد في مقصورَته الشَّهيرة حين رسم ملامح لبطل مقصورَته تقودُنا عند التأمُّل في النهاية إلى التعرُّف على ملامح بطل جنوبي ، يفاخر بأبطال قحطانيين قبلَه ركبوا الصِّعاب

وحقّقوا الأمجاد حين يقول :

إنَّ امْرأَ القَيْسِ جَرى إلى مَدًى — فاعْـتاقَهُ حِـمامُه دُونَ الْمَـدى
وَخامَرَتْ نَفْسَ « أبي الجَبْرِ » الجَوى — حَتّى حَواهُ الحَتْفُ فيمَن قد حَوى
وابنُ الأشَجِّ القَيْلِ ساقَ نفسَه — إلى الرَّدى حَذارِ إشْمات العِدَى
وأضْرَمَ « الوضّاح » من دون الّتي — أمَّـلها سـيفَ الحِمام المنتَضَـى
وقد سما « عَمرو » إلى أوتاره — فاحتَطَّ منها كلّ عالي الْمُسْتَمى
فاستَنْزَل الزَّباء قَسْرًا وَهْيَ مِن — عُقَـاب لَـوْحِ الجوِّ أعلى منتَمـى

وهؤلاء جميعا ، أبطال جنوبيون قَحطانيّون ، يُفاخر ابن دُريد قديمًا بأنّهم نماذج يُحتَذى بها ، وينحت عبد الله الخليلي حديثًا اسمَ راويه (أبو الصلت الشاري بن قحطان) من معجَمهم .

ولا يقلّ اسم البطل الذي اختاره الخليلي لمقاماته دَلالةً في هذا الاتّجاه ، فاسْمه (فراهيد بن هود) يُذكِّر بفَرعين من فُروع المعرفَة والهِداية برَز فيهما عرَب الجَنوب ، فمع أن الاسم الأول يُذكِّر بفراهيد بن مالك بن فهم أحد أبناء الملك الأزدي المشهور ، وأحد قواد جيوش المنتصرين على الفُرس ، فإنه يُذكر كذلك بالفراهيدي ، وهو لَقب ينصَرف عند الإطلاق إلى الخليل بن أحمد شيخ علماء العربية ، على حين يُذكِّر الاسم الثاني بجانب من ميراث النُّبُوة يَعتزّ به عرَب الجنوب ، وكأن اجتماع الاسْمَين معًا في شخصيَّة البطل مع حفظ التسلسُل التاريخي بينهما ، يُشير إلى التقاء العِلْم والنُّبوة ، أو العَقْل والنَّقْل ، في شخصية البطل التي تؤكِّد فِكرة الخِبرة والحكمة اليمانِيَّة القَديمة .

إن هَذا الإطار اللُّغوي لشَخصِية كلٍّ مِن الرّاوي والبَطل تؤكِّده الْمَلامح النَّفسيَّة والجَسَدية التي يرسُمها المؤلِّف لهما ، وتجعلهما يختَلِفان اختلافًا جذريًا عن نَموذج أبطال « الشُّطار » والمغامِرين أو أبطال « الكُدْيَة » وطلَب النَّوال ، الذين دأبت المقامَة العربيَّة على رسمهم منذ شَخصية (أبي الفَتح

السَّكندري) عند بَديع الزَّمان . إن البَطل عند الخليلي يحمِل ملامح يمتَزج فيها الشُّعور الديني العميق بالتَّذوق الجمالي والأدبي العميق ، بل إن كثيرًا من المقامات ، هنا ، تطور حوارًا هدفه إثبات أن لا تعارُضَ بين هذين اللَّونين من المَشاعِر . ويقدِّم الخليلي في مُفْتَتح (المقامة النَّزوية) صورة لملامح البَطل حين يقول على لسان الراوي (أبو الصَّلت الشاري بن قحطان) :

« فَلمّا وقفت منه على السّاريَة الكبيرَة لأصَلّي ركعَتَين تَحيةَ المسجد قبل الظَّهيرة ، لم أكَد أنفتِل من صلاتي وأكمِل تحياتي ، حتّى رأيتُ شيخًا عَليه سِمَة الوَقار ، وسَمْت الصّالحين ، يَعْلوه الخُشوع والانْكسار لله ربِّ العالمين ، وكأنَّما أمسَك بيَدِهِ اليُمنى ناصيَة الجنَّة فتَهلَّل وجهُه نورًا يغشي الناس والجنَّة ، وكأنَّما دُفِنَت يدُه اليسرى والعياذ بالله في بُؤرة النّار ، فبكى وأبكَى مَن حوله خوفًا من دار البَوار ، وهو يَهيب بالنّاس إليه ، ويجمَعهم لَديه في لسان ذَلِق ، وصَوت مهدِر صَلِق ، والنّاسُ إليه كالسَّيل الجارف ، والحَلْقَة تجمَع الجاهِلَ والعارِف . » ولعلَّ هذا النَّص يُقدِّم إلى جانب رسْم ملامِح البطل ، فكرَةً عن لُغة المقامَة ، وهي لغة كانت دائما ذات طبيعة خاصَّة ، تختَلِف عن لُغة الشِّعر من ناحية وعن لغة الأجناس النَّثرية الأخرى كالرِّسالة والمقالَة والرِّواية من ناحية أخرى . وبقَدر ما كانت لُغة المقامة ، التي تَميل إلى الغَرابة ، سَبَبًا لشُهرتها وتوجيهها إلى أهداف تعليمية في عصور كثيرة ، بقدر ما كانت سببا في جَفاف العَناصِر القَصصية في المقامة وضمورها عصرًا بعد عصر ، حتى أوشَكت على الاختِفاء . والواقع أنَّ لغَة المقامة عند الخليلي كانت تعمَد أحيانًا إلى استِعْراض الْمَهارات اللُّغوية ، وحَشْد الكلِمات الغَريبة ، وخاصَّة في تلك المقامات التي تكون اللُّغة نفسها هدفًا لها ، كما حَدث في المقامة الثالثة ، التي تحمِل عُنوان (المقامة اللُّغوية) حيث احتَشدت الكلِمات الغَريبة المتتاليَة ، لدَرجة اضْطُرّ معها المؤلِّف لأن يضَع للصَّفحة الأولى من المقامة وحدَها خمسَة

وأربعينَ هامِشًا لتَفْسير الكلمات الغريبة . وتبدأ هذه المقامة على النحو التالي :

« حدثني أبو الصَّلت الشاري بن قحطان ، قال خرجت من سمائيل إلى جرنان ، وكنت في كوكبة من الفرسان ، وكانت السّكة نائيَة ؛ والشكة واهِية ، والرِّبَضُ خالية ، حتى لنكاد نَزرَد الرَّدْعة ، منحدرة لا يحسُّ بها اللُّثغة ، حتى أشرَفْنا على وادِ بلهور ، وكان الجِنّ كنهور ، فما إن حَطَطْنا به الرِّحال ، أو كدنا نُنيخ الجِمال حتى نزلت علينا سَماؤه ، وزلفت بنا صَفواؤه ، فزَأفْنا القَلص حَتّا فزَأزَأتْ بنا كالظَّليم وَطْئًا . »

ونحن في مقطع كَهذا ، نجد أنفسَنا مع لُغة تاريخية ، ليس القَصُّ هدفَها ولا القارئ العصري طرفَها الآخر الذي يوجَّه إليه الخطاب ، وإنَّما تَتحول اللّغة نفسُها بطيّاتها التاريخيَّة وتراكُماتِها في بطون الكُتب والمعاجم ، إلى مجال للحَركة يكاد في بعض الأحيان أن يُشكِّل دائرة خاصَّة محكمة الأطراف .

والمقامات السِّتّ التي بين أيدينا تَتراوح لغَتُها بين هذين المستويين اللّذين رأينا واحدًا منْهُما في صدر « المقامة النزوية » ، ورأينا الآخر في صدر « المقامة اللُّغوية » ، كما يتم التَّراوُح كذلك بين ملمحين فنيَّين آخرين هُما السَّردية الخَطابية ، والدِّرامية القَصَصية . فَعلى حين تجنح بعض المواقِف إلى صَبّ المضامين التي يراد إيصالها من خلال خُطبة مباشِرة ، أو حديث يكاد يتوجَّه إلى القارئ - تَعْمَد مواقِف أخرى إلى التَّخفيف من حِدَّة السَّرد بالتركيز على لمسات في وصف الموقف ، والاقتِراب من الوَسائل القصَصِية ، على حساب الوسائل الخَطابية كما جاء في « المقامة النزوية » ، عندما تَقْطَع المقامة خُطبة مسترسِلة للرّاوي ، لكي تقول :

« وهنا صُعِق الخطيب ، ولم يكد يتكَلَّم ، فوقفت أنظر إليه ، وإلى الدُّموع في عينيه ، وكأنَّها السَّحاب المنهَمِر ، أو السَّيل المنحَدِر ، فبَقي كذلك

هُنَيْهة والناس في حوله ينتَحِبون ، حَتّى أفاق وقال إنّا لله وإنّا إليه راجعون ، ثم عاد إلى خطبته ، واستَمر في إلقاء كلمته فقال . . . »

وهَذا اللَّون من المُراوحة بين النزعة الخطابية ، والنَّزعة القصصية يكسِر من فكرة الهدف التعليمي المباشِر قليلا ، ويجعَل مَفْهوم الحَدث القَصصي الدّرامي يجد سبيلَه إلى التَّجسُّد بين الحين والآخر .

على أن هَذا الحدث الدرامي في ذاته تتفاوَت دَرجات التَّجسيد داخِلَه بين تَجسيد ذي طابع فردي يَجعَل الحدَث عادة أقرب إلى المجال القصصي ، وتجسيد ذي طابع جماعي يَنْحو بالحدَث منحًى خَطابيًا . وتلك واحدة من الملامح التي تَردَّد حولها فن المقامة العربيّة منذ بداياته ، وظلَّت نِقاط القوة الفنيَّة بارِزَة في مقامات التَّجسيد الفردي ، التي تترُك قارئَها أو سامِعَها بعد الانتِهاء منها وقد ترسَّب في ذِهْنه نَموذج بشري ، أكثر مما ترسَّبت مجموعة من الأسُس المعنَويَّة ، على النَّحو الذي يحدث في مقامات التَّجسيد الجماعي . ولم يكن النَّجاح الكبير لمقامات بعينها مثل (المقامة المضيرية) لبديع الزمان ، إلا من خلال التَّجسيد الصّارخ لشَخصِيَّة الضَّيف المِسكين الذي وقع ضحية مضيف ثَرْثار يَصف له تَفاصيل كلِّ شيء في البيت والأثاث والخَدم ، ويُهمل تقديم الطَّعام والكفّ عن الكَلام ، وعندما يَهمّ بوَصْف المضيريَّة (الطبق الذي يحلُم به الضيف) ، يُولّي الضَّيف الأدبار هاربًا قبل أن يُحطِّم الوَصف رأسه . وشخصية الأعرابي الساذَج الغُفْل التي رسَمتها (المقامة البغدادية) ، وتركته يَقع فريسة لبَغدادي متحضِّر ، قاده إلى مطعم للشَّواء على أنه بيته وتركَه بعد الطَّعام فريسَة لصاحِب المطعَم القاسي - شخصية أكسبتِ المقامَة قيمَتها مِن خِلال التَّجسيد ذي الطابع الفردي ، وحقَّقت - من خلال ذلك - ما لم تحقِّقْه مقامات بديع الزَّمان الأخرى ، ذات الطابع الجماعي في التجسيد .

والواقع أن مقامات الخليلي تَتراوح بين هذين النَّمطين من التجسيد الفردي أو الجماعي ، وإن كانت في مُجملها أقرب إلى منهج التَّجسيد الجماعيّ ، فعندَما يَتمّ في أحد مواقِف « المقامَة النَّزوِية » تجسيد مواقِف السَّبق الحضاري للحضارة الإسلامية ، وتجسيد بطولات الرِّجال الذين شادوا هذه الحضارة من خلال مواقِف بُطولية - يَتم اللُّجوء إلى رسم المشهَد الجماعي الملحَمي ، أكثر من اللُّجوء إلى رسْم الموقِف الفردي القَصصي . مثل قوله في أحد المواقف :

« عشَقوا الموت في سبيل الله ، فألْقت إليهم أزمتَها الحياةُ ، و والوا في الله كلَّ مَن والاه ، وعادوا فيه كلَّ من عاداه ، أقرب القريب إليهم ، من صَدُق إيمانُه ، لو كان مِن قوم عدوّ لهم ، وأبعد البَعيد من ظَهر لله عُدوانُه ، لو كانوا آباءهم أو إخوانهم أو عشيرتهم ، إذا انتصروا لا يعجبون ، وإذا ملكوا لا يَستَعْلون ، وإذا حَكموا لا يجورون ، وإذا كان عَليهم الحقُّ لا يأنَفون . »

من مظاهر المُراوحة في مقامات الخليلي ، الانتقال بين مظاهر الحياة القديمة ومظاهر الحياة الحديثة . وإذا كنّا قد رَأينا في النصّ الذي اقْتَبسناه من مقدمة (المقامة اللغوية) كوكبة الفرسان وهي تصعَد من سَمائيل إلى جرنان ، وأقصى ما تَبلُغ بها السرعة أن تكون كالظَّليم وَطئًا ، أي كذَكر النَّعام في سرعة ضَربه الأرض بحوافره ، فإن مشهدًا مقابلاً للحياة المعاصرة يُطالِعُنا به صدر « المقامة التَّساؤُليّة » حيث السَّيارة الفارهة والأنثى الجميلة الحاسِرة ، التي ترد مجالِس الرِّجال ، وتطرَح السُّؤال تِلوَ السؤال ، وترِد حكايتُها أيضا على لسان نفس الراوي وتلتقي بنفس البطل ، يقول في مفتتح « المقامة التساؤلية » :

« أخبرني أبو الصَّلت الشاري بن قحطان، قال خَرجت مرَّة لبَعض الشّأن، وكنت على سَيّارة فَخْمة الْمَظْهر ، أنيقة المنظَر ، متينَة الْمَخْبر ، إن رَكِبْتها قرَّت، وإن وَطِئْتها فرَّت ، فكُنت أجوب بها الطُّرقات ، لقَضاء بعض الحاجات ، حتى انتهيت بطريقي ، أمام محلّ لصديقي ، فأوقَفْت هنالك

رحلي لأذْرع الطريق برجْلي . فبينَما كنت أحاوِل اجتيازَ الطَّريق العام . . . إذا بيد تَقبِض على كَتفي من الخَلْف ، ونفحة يهيمن على الروح ما بها من العَرْف فنظرتُ فإذا فلقَة قَمر ، ونشَقْت فإذا نِسْمة سَحَر ، فبقيت ساعة لا أفهم خطابًا ، و وقَفْت حائرًا لا أحير جوابًا ، حتى زالت الدَّهشة ، وعادت الهَشَّة ، فقلت: ما الشَّأن ، وهل أنت من بني الإنسان ، أم من عباقرة الجان ؟ فقالت : دعك من الفلسَفة ، وهلمّ بنا إلى رحاب المعرفة . »

إن هذا المدخَل « للمقامة التَّساؤلية » مع ما فيه من تَنوُّع مُناخ الحياة الذي أشرنا إليه ، يقودنا إلى مقامة تختلف بدورها عن المناخ السائد في مقامات الخليلي ، وهو مقام المدُن العُمانية التي تدور حولها من المقامات الست . إن (المقامة التساؤلية) تُشْغَل بقَضية الْمَعرفة ، والمعرفة عند النِّساء خاصَّة ، وهي تقدِّم نَموذج المرأة العالِمَة التي تتغلَّب على عُلماء الرِّجال بما تطرَح من أسئلة فتثير حيرة وإعجابا بالقُوة غير المتوقَّعة ، وغالبًا ما يصحَب ذلك جمالٌ آسِر أيضا . وهذا النموذج عَرفه التُّراث الأدبي العربي وإن كان في خارج المقامة : عرفه القَصَص الشعبي ، وحفِظت لنا حكايات « ألف ليلة وليلة » قِصَّة شَهيرة من هَذا النَّمط هي حكاية (تَودُّد الجارية) التي صمَدت في مجلس الرَّشيد لحوار طويل مع كوكبة من العُلماء في مختلَف التَّخصُّصات . والخليلي يُعيد إلينا هذه الصّورة في مقامته (التَّساؤلية) ، في الحوار بين الحسناء والشيخ ، فهي حينًا تسألُه عن رأيه في أبيات من الشعر وحينًا تسألُه عن رأيه في شاعر تبدو لديه رِقَّة القول ، وصرامة الفعل ، وكأنه بذلك يثير قضية رئيسية تشغَل مقاماته ، وهي ما يمكن أن يسمّى بأزمَة الشاعِر الفقيه ، الذي يعرف مواطِن الجمال وبواعِثَه ، وطرائق التَّعبير عنه ، ويعرف كيف يذوب كلامُه رِقَّة في الغَزل ، ولكنه يخشى أن يكون ذلك ممّا يُؤخَذ عليه من عارٍ في مكانَته الفِقهية والدّينية . وفي هذا الإطار تَندّ أسئِلَة تُحاول التَّفريق بين فَتوى الشاعر وفتوى

الفقيه ، وتسأل الحسناء الشيخ عن رأيه في قول الشاعر :

حَجَبوها وَكَيْفَ تُحْجَبُ شَمْسٌ   شَعَّ في الخافِضينَ مِنْها ضِيــاءُ

وعن رأيه فيمن يقول : إن الشاعر أشار إلى السُّفور ، وحثَّ المرأة على ارتكاب المَحجور ومن يقول : إنها الفَصاحة والخيال ، والتغني بالحسن والجمال ، لا استهتار ولافك عرّى ، فماذا ترى ؟

والواقع أن كثرة هذه التساؤلات حول مِحور الشّاعر الفقيه وارتباطها بأبيات وقصائد شعرية من نسج المؤلف ، تجعلنا نشم في هذه المقاطع روائح من السِّيرة الذاتية للمؤلف ، وهي روائح يزيدُها المؤلِّف وضوحًا وتأكيدًا حين يروي مقاطعَ أخرى في (المقامة التساؤلية) – يتحدَّث فيها بضمير المتكلم المفرد عن مواقف حقيقية مَرَّ بها أو شَهِدها في إطار الحوار حول عدَم التعارُض بين تجنيح الخيال في التعبير الغزلي في الشعر وعِفَّة السلوك ، يقول :

« وكثيرًا ما يتخيَّل الشُّعراء أشياء فتجري على ألسنتهم بدون عَناء ، فمن ذلك على سبيل المثال ، قول ابن النبيه في شبه هذا المجال :

زارَت فَفَكَكْتُ عُرى جَيْبِها   بِالضَّمِّ عَنْ رُمّان كافــورِ

فهل ترى أنها زارَته ، ورامها ورامته ، أم هي الفصاحة وجودة الوصف ، والتأنُّق في البناء والرصف ؟ سئل الإمام الخليلي رحمه الله ، وكنت قاعدًا عنده أترسَّم خُطاه ، قال السائل : ما ترى إمامنا الجواد ، في صاحب السّيف النقّاد ، أعني الإمام الحضرمي . . . إن هذا الإمام الشاعر والبطل المغامِر ، يتغزَّل في الحِسان . . . . أ تُراه يعني أهلَهُ أم الحُور وحاشاه عن التَّطرق إلى المحجور ؟ فالتفت الإمام إليَّ متعرِّفًا ما لديّ ، وقال لهم : هذا هو الشاعر فاسألوه ، وما أتاكم منه فاقبَلوه ، فقُلت في الحال الإمام الحضرَمي تغزَّل في الجمال ، ولأن الأنثى للرَّجُل مطمَح الغريزة جعلَها المتغزِّل لغزله ركيزَة ، ولم

يرد امرأة بعينها ، وإلا فقد حَمل نفسَه على شينها . . . . فاستحسن الإمام الجوابَ ، وهَشَّ له كلُّ الأصحاب . »

إنها جوانب إذن من التجربة الشّخصية للمؤلِّف الشاعر ، ترِد حينًا على لِسان الراوي أبي الصَّلت الشاري بن قَحطان ، وحينًا بضَمير المتكلِّم المفرَد على لسان المؤلِّف ، وتشِف عنها في كل الحالات الشواغِل الرئيسية للشّاعر الفَقيه من ناحية وللشاعر المولَع باللُّغة المعايِش لها عُقودًا طويلَة ، والذي لا يكاد يكفّ عن التَّقليب في إمكانياتها الجمالية ، وهو ما تشف عنه -على نحو خاص - « المقامة اللُّغوية » التي تَقْترب في بعض الأحيان من الوَلَع الشديد بفكرة المحسِّنات البَديعية والإغراق فيها ، حتى إنه يَجْمَع في إحدى القَصائد التي تَرويها المقامَة ، وهي بالطَّبع من إنشاء المؤلف ، يورِد كلمة « العجوز » نحو خمسين مرة في أعاريض الأبيات وأضْرُبها ، وهيَ في كل مرة تحمل معنًى مختلفًا عن الآخر ، ويتكرَّر ذَلك مع كلمة « العين » ومع كلمة « الخال » في نفس المقامة ، حيث ترِد في قصائد تتكرَّر كلٌّ منهُما عشرات المرات بمعان مختلِفة . ومع ما قد يدُل عليه ذلك من عمق في المعرِفة اللُّغوية ، وإحاطة بأسْرار اللُّغة ، فإنه قد يقتَرب بالمقامة وبالقصيدة معًا من مجال الفائِدة إلى حد بعيد ، ولكنه يبتعد بهما بنفس الدرجة عن مجال المُتعة الفنِّية شعرًا أو نثرًا .

إن مخطوطة مقامات الشيخ عبد الله بن علي الخليلي تُثير كثيرًا من القضايا الفنِّية المتَّصِلة بالفَن القصصي العربي منذ جذوره الأولى التي مضى عليها ما يَزيد على ألف عام إلى واقِعه المعاصِر المليء بالإمكانيات والتَّنوُّعات ، التي يمكن أن تَزداد من خلال البَحْث عن روافِد تُراثية تُغني المجال القصصي الذي أثبتَت التَّجربة أنَّه زادٌ ضَروري لعاشِقي المُتعة الأدبيّة في كل زَمان ومكان ، وعلى اختلاف مستويات الثّقافة والمعرفة .

الفصل الخامس

الدَّوائر المتشابكة

دِراسة في الصِّياغة الرِّوائية المِصريَّة

لحكايات « ألف ليلة وليلة »

كثيرًا ما اهتم الدارسون الغربيون الَّذين تناولوا « ألف ليلة وليلة » ، بما أسموه « عبقرية الكاتِب المصري الْمَجهول » الذي ارتَقى بهذه الحكايات الشائعة إلى مصاف المراتِب الأولى من الفنِّ القَصصيّ العالَميّ . ولقد كان ماكدونالد يتساءل :

« مَن هو ذلك الفنّان أو الفنانون المِصريّون الذين كتبوا قِصصَ معروفٍ وجودر وأبو قير ؟ ومن الذي ابتكر حكايات الأحدَب ، وحكاية مزين بغداد؟ ومن هو الذي كتب قِصة علاء الدين بالعربية ؟ إن هذه الحكايات جميعًا فيها من الواقعية المباشِرة الإنسانية ، ما يرى القراء الغربيّون أنه يباين كُلَّ المباَيَنة ما في القَصَص الفارسيّ أو الهِندي من بُعدٍ عن الواقع . . . ما هي سيرة أولئك الرجال وكيف كانوا يعيشون ويكتَسِبون ؟ أولئك الأفْذاذ في الأدب الشَّرقِي . »(١١٩)

ولعلَّ هذه العبقَرية القَصَصية للكاتب المصري الْمَجهول الذي أعطى لحكايات « ألف ليلة وليلة » في مُجمَلها صياغَتها الأخيرة ، هي التي طَوَّرت الانطباع الذي كان قد تكوَّن إزاء أصول هذه الحكايات في عهد ترجَمتِها

الأولى بأنها حكايات « باردة » ، إلى ذلك الانطباع المنبَهِر الذي عبَّر عن جانِبٍ منه ماكدونالد ، الذي يمكن أن نلمس الفارق بينه وبين شهادات مؤرخي الأدب العربي القديم عن النسخة القديمة ، يقول ابن النديم المتوفّى سنة ٣٨٥ هـ عند حديثه عن « ألف ليلة وليلة » :

« والصَّحيح إن شاء الله أن أوَّل من سَمَرَ باللَّيل الإسكندر . . . واستعمل لذلك بعدَه الْمُلوك << هزار أفسانه >> ويحتوي على ألف ليلة ، وعلى دون المائتي سَمَر ، لأن السَّمر ربما حدث في عِدَّة ليال ، وقد رأيته بتمامِه دُفْعات ، وهو بالحَقيقة كتاب غَثٌّ بارِد الحديث . »(١٢٠)

وما بين هذه المرحلة التي كان يُوصَف فيها القصص الغُفل لـ (الألف ليلة) بالبرود والغثاثة ، شأنه في ذلك شَأنُ قِصَص الحِكْمة والموعِظَة من جهة ، والمرحلة التي انتهت إليها صياغَتها الفنية في مصر في القرن السادس عشر الميلادي / العاشر الهجري من جهة أخرى - لَعب قَلم القَصّاص المصري الْمَجهول دورًا مهمّا في تَطوير فنِّ القَصص العرَبي ، وتحويلِه من الطُّرفَة أو النّادِرة أو الخُرافَة إلى القِصَّة والرِّواية بمعناها الفنّي ، وكما يقول ليتمان :

« فقد اتَّخذ الأدب القَصَصيّ في مِصر شكلاً لا عَهْدَ للأدب العربيّ بِهِ ؛ ذلك هو شَكل القِصّة بالمعنى الَّذي نفهَمُه من كلمة roman في اصطلاح الفِرَنك ، فإن المعروف الشائع من قبل إنما كان المثل fable والأقصوصة conte والحكاية nouvelle . »(١٢١)

هذا النوع من التَّطوير كان لا بُدَّ أن يَتمَّ على يدِ قَصّاص يمتَلِك القُدرة على التَّطويل والتَّحليل والعِلم بطبائع النُّفوس ، وتَوجيه الحَديث إلى طَبَقَة عَريضَة من « الجُمهور » . وهي خصائص لم تَتَكامَل لَدى القاصِّ العَربي القديم في الحِجاز أو الشّام أو العِراق ، حين سادَت نَغْمة الإيجاز في القَوْل و شِعارها : « حَسْبُكَ من القِلادة ما أحاط بالعُنُق » ، وساد منطق توجيه الخِطاب إلى

الْمُلوك وما يتطلَّبه من تلميح يُغني عَنِ التَّصريح وصَمْت لا يقلُّ زينةً عن الكَلام، وتأثَّرت كُتب الخطاب النَّثري ، بما ترجم عن الفارسية في هذا المجال من الحديث عن « آداب المجالس » . وقد بَعُدَ القاصُّ المِصري عن كل ذلك ، وانطلق في فن الحكاية مُفصِّلا ومُحلِّلا ، استجابةً لخصائص عِرْقِيّة وبيئِيَّة قديمة، ساعده عليها فيما يبدو تأخُّر وجود سُدَّة الخلافة العُظْمى في مصر ، وما يتبعه ذلك من التَّعوُّد على نسيج الحِكايات امتثالاً لمبادئ آداب مُخاطَبة الْمُلوك ، بل إن هذه السَّدة عندما انتقلت إلى مصر في العَصْر الفاطِمي و وَجَدَت هذا الفنَّ القصصيَّ قد نَما وتَرعْرَع ، لم تتردَّد في استخدامِه كما هو في بعض الأحايين لخدمة أهداف الدِّعاية والسِّيَاسَة ، فلقد قيل :

« إن ريبَةً حَدثَت في قَصر العَزيز بالله (الفاطِمي) فتناقَلَتها الأفْواه وردَّدتها الأندية فطلب إلى شيخ القُصّاص يومَئذٍ يوسف بن إسماعيل أن يُلهِي النّاسَ عنها بما هو أروع منها ، فوضَع قِصَّة عنترة ونشرَها تِباعًا في اثنين وسبعين جزءًا سَمَرت بها مجالِس القاهرة منذ ذلك الحين إلى اليوم . »[١٢٢]

ولا شك أن منهج « الإلهاء » الدِّعائي هذا ، قد اتُّبع في كَثير ممّا نَجده من نَماذج بين أيدينا اليوم في القَصَص الشَّعبي في (ألف ليلة) وغيرها ، وهو منهَج أفاد التُّراثَ الأدبي كَثيرًا ، ربَّما من حَيْث لم يَرِدْ ، غير أن القَصّاص المِصري ، لم يكن يجلِس فقط في انتظار أوامِر الإلهاء ، وإنما كان يتوجَّه إلى جُمهوره الَّذي كان يُمثِّل بالنِّسْبة له ما تُمثِّله وَسائل الإعلام والتَّرفيه المعاصِرة ، وكان ينتظِر منه وَجْبة التَّسلِية الْمَسائِية في المجالِس والمنتَديات والْمَقاهي ، وكان رِزْق هؤلاء القصّاصين يتَحدَّد على قَدر ما لديهم من القِصَص ، وهم حريصون على أن لا يَنضُب الْمَعين لِكي لا تنقَطِعَ أسْبابُ الرِّزق ؛ ومن ثَم فقد كانوا يُعيدون في بَعْض الأحْيان تَناوُل القصَص العِراقي أو الهِندي أو الفارِسي مع مَزْجِه بالطّابَع المِصريّ القَصصي ، وإيجاد ألوان من التَّوالد تَتمُّ

في شَكلِ قِصَص فَرْعِية أخرى قد تكون ذات أصول مغايرَة لأصول القِصَّة الرَّئيسية ، ونحن نلتَقي بهذا النَّمط كثيرًا في (ألف ليلة) ، وربَّما كان من أكثر حكاياته شُهرة « حكاية أحمد الدَّنَف وحسن شومان مع دَليلة الْمُحتالَة وبنتِها زينب النَّصَّابة » (١٢٣) ، التي نَوَدّ أن نَقِف في هذه الدِّراسة أمام تَحليل بِنْيَتِها ودَلالاتِها الفَنِّية الْمُتَعدِّدة .

وتَتكوَّن الحِكاية من ثَلاث حِكايات تَمَّ الْمَزج بينها ، وتنتَمي الحِكايات الثَّلاث مكانِيًا إلى القاهرة وبغداد وعالم السِّحر ، وتنتَمي زمانِيًا في الحِكاية إلى عَصر الخَليفة هارون الرَّشيد ببغداد ، وصلاح المصري مُقدَّم ديوان مِصر ، لكن ذلك الانتِماء الحِكائي لا يَتطابَق بالضَّرورة مع الانتِماء الواقِعيّ الَّذي يمكِن الاستِئْناس في تَحديدِه ببَعض الإشارات اللُّغوية والتاريخيَّة الوارِدَة في الحِكاية كما سَنعود إلى ذلك فيما بعد ، في مُحاوَلة للاقْتِراب من زمن الحِكاية وزَمن الصِّياغَة .

وتبدأ الحلقة الأولى من الحكاية على النحو التالي :

« كان في زمن خلافة هارون الرشيد رَجُلٌ يُسمّى الدَّنَف ، وآخر يسمى حَسَن شُومان ، وكانا صاحِبَي مَكْر وحِيَل ، ولهما أفعالٌ عَجيبة ، فبسبب ذلك خلع الخليفة على أحمد الدَّنَف خُلْعة ، وجعلَه مُقدّم الْمَيْمَنَة ، وخَلَع على حَسن شومان خُلْعة وجعَله مقدّم الميسرة ، وجعل لكلٍّ منهما جامَكِيَّة في كل شَهر ألفَ دينار ، وكان لكل واحد منهما أربعون رجلاً من تحت يده .

وكان في البَلْدة عجوز تسمّى دَليلة الْمُحتالَة ، ولها بنت تُسمّى زينب النَّصابة فسَمِعَتا المنادي بذلك ، فقالت زينب لأمها الدَّليلة : انظُري يا أمّي هذا أحمد الدَّنَف ، جاء من مصر ولَعِب « مَناصِف » في بغداد إلى أن تقرَّب عند الخَليفة وبَقِيَ مقدّم الميمَنة ، وهذا الولد الأقرع حسن شومان مقدَم الميسرة . . ونحن مُعطَّلون في هذا البيت لا مقامَ لنا ولا حُرْمة وليس لنا مَن

يَسْأل عَنّا ، وكان زوج الدَّليلة مقدّم بغداد سابقًا ، فقالت زينب لأمها ، قومي اعملي حِيَلاً ومَناصِف ، لعل بذلك يشتَهِر لَنا صيتٌ في بغداد وتكون لنا « جامَكِيّة أبينا » .

ويقدم هذا المشهد الأول من الحكاية مَسرح الأحداث وعناصِر الصِّراع الرئيسية ، فالْمَسْرح يتجسَّد في بغداد عاصِمة الخِلافَة ، الَّتي جاء إليها من مِصر أحمد الدَّنف ولَعِب مَناصِف (١٢٤) إلى أن تقرَّب إلى الخليفة فأسند إلَيْه جانِبًا مِنَ السُّلطة يتمثَّل في شَغل مَنصِب مقدّم الميمَنة في شُرطَة بغداد والتَّمتُّع بالْمَزايا التي تَتْبع ذلك الْمَنصب من راتِب كبير وأعوان معتَمَدين ونفوذٍ يُنادي في الشوارع باحترامِه باسم الخَليفة . وهذه الْمَزايا هِي الَّتي سوف تُحدِّد أطراف الصِّراع ، فسَوف يستَيقِظ وَرَثَةُ السُّلطة السّابقة في الْمَنصِب ذاتِه ممثلين في أرمَلَة مقدّم الشُّرطة السابق « الدليلة » وابنتها « زينب » اللَّتين رأتا إمكان تحدّي السُّلْطة الجَديدة من خلال إزْعاج « الأمْن العامّ » إثباتًا للمَقْدِرَة وطَلبًا لعَوْدة الْمَزايا السّابقَة ممثَّلَة في عَودة راتِب الزَّوج السابِق ، وطَمعًا في الوُصول إلى مَنصِب آخر من مَناصب الدَّولة الكُبرى وهو مسئولية أبْراج حَمام الرَّسائل ، التي هي (أعز على الخليفة من وَلَده) ، والتي كانت بعض مسئوليات زوج دليلة . صِراعٌ إذن بين السُّلطَة الحالية والسُّلطة السابقة ، بين القُوّة الظاهِرة والقُوَّة الخَفِيَّة ، وأخيرًا بين عالَم الرِّجال وعالَم النِّساء . ولربُّما يُثير هذا المشهد الأول ، إلى جانب مَسرح الأحداث وتحديد أطْراف الصِّراع ، تساؤلاتٍ حَوْل الاقْتِراب من تَحديد زَمن وُقوع الحَدث وزمن صِياغَته . والواقع أن مُحاوَلات من هذا الطِّراز كانت تَبدو لَدى بعض الدّارسِين مُستبعَدَة في بداية الاهْتِمامات الحَديثة بـ (ألف ليلة) كما كانت تقول الدكتورة سَهير القلماوي :

« مِن الصَّعب أن نُحدِّد لليالي عصرًا بِعينِه ، ومِنَ الصَّعب أن نحدِّد للقِصَّة

بعينها عصرًا معينًا ، ولكن هذه الصُّعوبة في أمْر البيئَة لا تهم كثيرًا . »[١٢٥]

غيرَ أنَّ هذه الصُّعوبات بَدت أقلَّ مَناعَةً عند باحثين آخرين ، حاولوا تَحديد زَمن الصِّياغة في مُجْمَله ، فرأى وليم لين [١٢٦] أن العَمَل تمَّت صياغَته بين ١٤٧٥ و ١٥٢٥ ، ويرى أحمد حسن الزيَّات أنها دُوِّنَت ما بين عامي ١٥١٧ و ١٥٢٦ ، وبنى رأيه على أن أقدم مَخطوطة مَعْروفة هي الَّتي نقلها رَجُلٌ إلى الشّام من طرابلس وكَتَب عليها تاريخ امتِلاكِها عام ٩٤٣ هـ الموافِق لعام ١٥٣٦ م ، فإذا افتَرَضْنا أنها دُوِّنَت قبل هذا التاريخ بعَشْر سنوات أي عام ١٥٢٦ ، وهو الزَّمن الأقرَب ، وعَلِمْنا وُرود مُصطَلَحات كالباب العالي وبعض النُّظُم العُثْمانية التي لم تُعرَف في مصر إلا بعد دُخول العُثْمانِيّين ١٥١٦ - أمكَنَ حَصْرُ التَّدوين في هذه الفَترة [١٢٧] . ولقد حاول باحثون آخرون أن يقتَربوا ، من خلال الإشارات اللُّغوية والتاريخِيّة ، من معرفَة زَمن الحَدث المحتَمل . وفي القصَّة التي بين أيدينا كثيرٌ من الإشارات ، التي تُساعد على الاقتِراب من الزَّمن التّاريخيّ ، فهُناك بَعْضُ الْمُصطَلَحات اللُّغوية المستخدَمة ، التي يُمكِن أن تقودَنا إلى فَترات زَمنِيَّة معيَّنة . فمصطَلَح « الْمُهَنْدِس » يتردَّد في الحكاية أكثر من مرَّة ، تقول دليلة : « إن لي بيتًا كبيرًا قد خَسَع وصَلَبْتُه على خَشَبَة وقال لي المهندس اسْكُني في مَطْرَح غيره لربَّما يقع عليك . »[١٢٨]

ونَستطيع أن نصْعد بهذا الاستِعمال حتى القرْن السّابع الهجري ، الثالث عشر الميلادي ؛ فابن مَنْظور (٦٣٠ - ٧١١هـ) يَذكُر في لسان العرب ، كَلِمة المهندس ويفسِّرها بأنَّها تَعني « الْمُقدِّر لمجاري المياه والقُنِيّ واحتفارها حيث تُحفر وهو مُشتَقّ من الهَنداز وهي فارِسِيَّة . »[١٢٩] وإلى القرن نفسه أيضًا تعود كلمة « الخازندار » التي تُستخدم في الحكاية وتعود إلى مُفْردات العَصْر الْمَملوكي . لكن « أندريه ميكيل »[١٣٠] يستَطيع أن يَصْعَد بنا قرنًا آخر من

خلال استخدام كلمة « جامَكية » بمعنى الأجر أو الراتب ، فقد استخدمت بهذا المعنى في نهاية العَصر السُّلْجوقي في آواخر القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي ، وقد تساعِد في هذا الاتجاه التَّنظيمات الإداريَّة الواردة في الحكاية مثل « أبراج الحَمام » ، و وجود تَنظيم عالٍ لها مُمَثَّلاً في وظيفة « أبراج السُّلطان » التي أنشِئَت في عهد صلاح الدين الأيوبي ت ٥٨٩هـ / ١١٩٣ م . أما تشكيلات جماعات الشُّطار التي تقوم الحكاية الأولى عليهم ممثَّلة في أحمد الدَّنف وحسن شومان ، وتتَّصل بها الحكاية الثّانية مع بطلها علي الزّيبَق ، فيمكِن أن تكون لها دَلالاتُها من خلال تَلمُّس الوُجود الحقيقيّ أو المتخَيَّل لبعض الشَّخصيات في بغداد أو القاهرة ، وتأثير ذلك على تَحديد التاريخ الحقيقي للحَدَث (١٣١) . فشخصية أحمد الدَّنف تعود إلى الأدب الشعبي المِصري وترجع إلى القَرْن الرابع الهجري / العاشر الميلادي ، ويُحتمل أن تَكون قد شاعَت التَّسمية لدى جماعة الشُّطار وقُطّاع الطُّرق ، فقد ثَبَت أن هناك قاطع طريق يحمل هذا الاسم ، أعدِم في مصر ٨٩١ هـ / ١٤٨٦ م ، وكذلك بالنِّسبة لشخصية علي الزيبق الذي كان رئيس عصابة في بغداد في القرن الخامِس الهجري / الحادي عَشَر الميلادي ، مع أن الحِكاية تجعل القاهِرَة مقرًّا لبدايَتِه ، وبغداد مسرحًا لنَشاطِه ، على ما سَنرى . وربَّما يَقود ذلك كلُّه من خلال المُقارَبَة والمقارَنَة إلى أن تكون أحداث الحِكاية يُحتَمل وُقوعُها في عهد الخَليفة الناصر ت ٦٢٢ هـ / ١٢٢٥ م ، وإلى أن تكون قد دُوِّنَت في مصر ، في القرن الثالث عشر الميلادي أو في أعقابِهِ .

جماعات الشطار هي الَّتي تشكِّل عَصَبَ الحِكاية ، وهي الَّتي تُحدث تَحالُفًا غير مكتوب مَع الدَّولة ، مُؤدّاه أنَّه ينبَغي أن تَتمتَّع هذه الجماعات بالْمَزايا المُخصَّصة لقادَة الشُّرطة ، وأنَّها لكي تَحصُل عليها ينبَغي أن تُثبِتَ أولا قُدرَتَها على المُناوَرَة وسط جُموع الشَّعب وإلحاق الضَّرر بمَن تَشاء ،

وتَصِل قُوَّة الْمُناوَرَة غايَتَها ، عندما تَستَطيع إلحاق الضَّرَر بجَماعات موكلة بحِفْظ الأمن، ساعَتها يستَطيع قائد الجَماعة الخَفيَّة الجَديدة ، أن يَحصُل على اعْتِراف به من حُكام الدَّولة وأن يُنادى باسمِه في الأسواق مقدمًا مطاعًا ، وتخصَّص له الجَامَكيَّة ويدخُل ديوان الخليفة ليَقف على بِساطِه ويأكل من سِماطِه . والرّاوي يدبِّر تَسَلْسُل الأحداث في الحكاية من خلال حَلقات الصِّراع بين القُوَّة الظّاهرة والقوة الخَفِيَّة ، السلطة الحاليَّة والسلطة السّابقَة المترقِّبة ، القوة الخَشِنَة والقوة الناعِمَة ، وهي كلُّها قوة مُتضَادَّة ، تَسْمَح للرّاوي بالوُصول بسامِعِه إلى كثير من اللَّحَظات التي تَنْبَهر فيها الأنْفاس ويتوهَّج فيها الخَيال .

في هذا الْمَشهد ، تتجَسَّد القوى الْمُضادّة من خلال دَلالات أسْماء الأعلام لأطراف الصِّراع ، ففي الطَّرف الأوَّل (الرِّجال) يوجَد أحمد الدَّنَف وحسن شومان ، ويدل اسم الأول منهما على المرض الثَّقيل الشديد والثاني على الشُّؤم أو على الشُّوم وهي العَصى الغَليظة التي كانت تُستَخْدم أسلحةً في صِراعات هذه الطَّوائف (١٣٢) . وتتجمَّع إذن في اسمَيْهما مَظاهِر التَّخويف والبأس المعلَن ، وعلى عكس ذلك تتجَسَّد في أسْماء الطَّرف الثاني (النساء) صفات القوة الخَفِية ، المحتالة والنَّصابة . والراوي يقدِّم لَنا فَريقَ الصِّراع في الطَّرف الثاني من خلال قِناع نسائيّ ، حتى لو وُجد بين أفراده بَعض الرِّجال ، فمِحْور هذا الفريق دليلة المحتالة التي كان زَوجُها (ولا اسم له) مُقدَّم بغداد السّابق ، وتَرك لها بنتًا متزوِّجة (لا اسمَ لها) فأنجبت وَلَدًا هو أحمد اللَّقيط (لا اسم لـ أبيه) ، ولدليلة بنت أخرى عازبَة هي زينب النصّابة ، وأخ هو زُرَيْق السَّماك (لا اسم لأبيه) ، كان رئيس فِتيان العِراق وتاب لكي يَتحَوَّل إلى سَمّاك ، فالفَريق كلُّه ينتمي إلى دَليلة وينتَسِب إلَيْها .

وعلى عكس ما يتوقَّع السامع من الراوي ، لا تبدأ المبادَرة من فريق

الرِّجال الذي تولّى السُّلطة لكي يُثْبت جدارَته وهَيْبته ، فالواقع أنَّه أثبتها قبل أن يتولّى ، من خِلال الْمَناصف ، وإنَّما تَبدأ الْمُناوَرة من خلال فريق النِّساء من خارج السلطة في مُحاوَلة إثبات عَجْز من أُسْنِدَت إليهم مُهمة الأمن ، أو على الأقل جدارَتِهنَّ بالانْضِمام إليهم ، وسوف يكون مسرح الصِّراع هو الجُمْهور الَّذي عليه أن يَكتَويَ بنار الفَريقَيْن . ولكنَّ لحظَة الاتِّصال الأولى بالجُمْهور ، في بداية لُعبة الصِّراع ، سَوْف تَكون لَحْظَةً دالَّة ، فالرّاوي يَخْتار أنْ تَتحرَّك دَليلة نَحْو امرَأة رَئيس الشّاويشَة حَسن شَرّ الطَّريق ، لكي تَلعَب عليها الْمَنْصَف الأوَّل لكي يَتمَّ الإيقاع بَمَدَنِيٍّ واقع تحت الحِماية المباشرة لشُرطي ، وبَعْد أن يتحدَّد ميدان اللُّعبة الأولى ، توضَع على الفور الخُطَّة بما فيها من وَسائل التَّمويه ، واكتِشاف نُقْطَة الضَّعف ، وتَحديد الهَدَف القريب ، الَّذي قد يلوح في نهايَته أو قَبْلها هَدفٌ آخَر يَتمُّ وَضْعُ خُطَّة جديدة له طَلَبًا للحماية أو النِّكاية ؛ ومن ثم يَنْشَأ في بناء الحِكاية ظاهِرَة النُّموّ والتَّوالُد ، لتقتَرِب من الدّائِرَة الواسعة للرِّوايَة وتهرب من الدّائِرة الضَّيِّقة للحِكْمة والْمَثَل .

إنَّ وسائل التَّمويه تَكاد تُشكِّل العَمود الفِقري لانسِياب الخُطَّة وليونَتها وقابليَّتها لإدْخال الإيهام بالتَّصديق على شَرائح مختَلفة مُتعاقِبَة والتَّعامل مع كلِّ شريحة بما يَتلائم معها ، فَدَليلة تَبدأ خُطَّتها بالتَّستُّر بلباس الدِّين :

« فَقامت ضربت لِثامًا ، ولَبست لِباس الفُقَراء من الصُّوفِية ولَبست لباسًا نازلاً لِكَعْبها و جُبَّة صوفٍ وتحزَّمت بمنْطَقةٍ عريضةٍ ، وأخَذت إبريقًا ومَلأته ماءً لرقَبته وحَطَّت في فمه ثَلاثَة دَنانير وغَطَّت فَمَ الإبريق بليفة وتقلَّدت بسُبْحٍ قَدْر حَمْلَة حَطَب ، وأخذت رايةً في يدِها وفيها شَراميط حُمْر وصُفْر ، وطَلَعت تقول : الله الله ، واللِّسان ناطق بالتَّسبيح والقَلْب راكِضٌ في ميدان القبيح . »

ومن خلال هذا القِناع سَوْف تَجْتاز دَليلة عَقَبة البوّاب الشَّيخ علي المغربي

حارس منزل رئيس الشّاويشَة الذي يطلُب شَرْبَة ماء تَبرُّكا فيتناثَر أمامه من اللّيفَة عَفوًا الدّنانير الثّلاثة التي يَقبل التقاطَها لأنَّها هدية من السَّماء ، تتحوَّل بين يديه إلى « رِشْوة مُبارَكة » في إشارة إلى قِدَم العَلاقة بين أدْعِياء الدَّجل الدّيني والنَّفع المادي . وهكذا ، تتهاوى العَقَبة الأولى لتدخل « الشيخة » إلى خاتون الجَميلة زوج حسن شرِّ الطريق الْمُحمَّلة بالصِّياغَة والْمَلابِس الغاليَة ، وهَدَفُها استِدراجها إلى خارِج الحِمَى ونَزْع صيغَتها وملابسِها .

وينبغي أن توضَع الخُطَّة سريعًا على أساس من « نقطة الضَّعف » التي لا تَعرفها دليلة ، ولكنَّها سوف تستَشفُّها بطريقة غير مباشِرة عندما تَسأل خاتون : « أنا أنظرك مُكدَّرة ومرادي أن تَقولي لي ما سَبَب تكديرِك » وعندما تعلَم أنَّها عاقِر وتخاف أن يتزوَّج زوجُها بأخرى ، تَرسُم الخطة ، وهي أن تقودَها إلى الشيخ أبي الحَمَلات صاحِب الكرامات لكي يَفُك عُقَدَها . وتشدُّها من خِلال ذلك معها إلى خارِج البيت ، وبالطَّبع لا يوجد أبو الحملات ، وعليها أن تَجد المكان الملائم لتجريدها من الثِّياب والذَّهب . وهنا ، يلجأ الراوي إلى توليد مشهد فرعي يعقِّد ويَحُلُّ الأزْمَة في وقت واحد ، ويتمثَّل في حسن ابن التاجر محسن ، الفتى اليافع الَّذي يجلس على باب محل أبيه في السوق ، ويُبصر دَليلة قادمة في ملابس المتصوِّفة وعلى مسافة تُقبل فَتاةٌ جَميلَة ، وكانت دليلة قد أوصَتْها مَنعًا للرِّيبة أن تَحفَظ مسافةً بينَهما في الخَطْو ، وتلك حيلة مزدَوِجَة الأبْعاد من الراوي تَضْمن حريِّة الحرَكة والارتباط والانفِكاك ، وتتشكَّل الخُطة الجديدة فور رُؤْية الفَتى ، تشير دليلة إلى خاتون أن تنتَظِرها بالقرب من موقع نَظر الفتى ، وتجول جَوْلة قَصيرة تعرف فيها اسمه وتعود لتناديه به بعد أن تكتَشِف نقطَة الضَّعف فيه وهي أنَّه أولِعَ بالفَتاة ، فتتحَدَّث له عنها على أنَّها ابنَتها وقد ورثت من أبيها التاجر مالاً كثيرًا وهي تَخاف علَيها من الطامِعين ، وتريد أن تَخطُب لها فَتًى ملائمًا من أبناء التُّجار لِيَرْعاها ويتاجِر في مالِها ،

وقد وقع اختيارُها عَليه وتريد أن تجمَع بينَهُما في جلسة يراها فيها على طبيعَتِها ، وتشير إليه أن يتبعهما مع حِفْظ مَسافة بينَهم حتى تُدبِّر الأمر . وتضمَن الرِّواية من هذه القصة الفرعية أن يتحقَّقَ أمران : مضاعَفة الغَنيمة ، ونفي الرِّيبة من خلال تَحرُّك شبه عائلي لامرَأة مع ابنتها وابنها . وبعد أن تَكبُر قافلة الصَّيد ، لا بد من بَحث عن مَكانٍ ملائم ، وتولَد دائرة ثالثَة تَتشابَك مع الدّائرتَيْن السّابقَتين عندما تتَّجه إلى الحاج محمد الصبَّاغ الَّذي تبدو المعلومات المتَّصلة به ، وقد تَوافَرت من قَبْلُ عند دَليلة ، وليس وليدة اللَّحظة أو الحَدْس أو السُّؤال ، كما كان الأمر في الدائرتَيْن السّابقَتين ، فهو شَرِه طَمّاع وعنده بيت خال صالح للإيجار ، والخُطَّة السريعة أن تُفهمه أن بيتَها آيلٌ للسُّقوط ، وأن المهندس نصَحها بإخلائه رَيثَما يُصْلِحه وأنَّها لا تُريد أن يتعرَّض ابنها وابنتها للمَتاعِب ، وتُريد أن تُؤجِّر منه بيتَه شَهْرًا أو شَهْرين . وبعد مُساوَمات يُوافِق ويُعطيها ثَلاثة مفاتيح للبَيْت والقاعَة والطَّبقة ، فتَصْطَحب الفتى والفتاة ، والمَسافة بينَهما محفوظَة ، ويدخُل الثَّلاثَة على التَّوالي : تَدخُل الفَتاة البيت على أنه بَيت الشَّيخ أبي الحَمَلات ، ويدخله الفَتى على أنه بيت الأم التي تَبْحث لبنتها عن عَريس ، وتضَع كلاً منهما في حجرة لتبدأ بعد قليل ضربتها الأخيرة في هذا المشهد ، تفهم الفتاة أنَّها على وَشْك لِقاء الشَّيخ أبي الحَمَلات وأنَّها فقط تَخْشَى عَليها شَيْئًا واحِدًا ، وعندما تَسألُها الفَتاة عنه ، تقول لها :

« هناك ولدي أهبل لا يعرف صَيفًا من شِتاء دائمًا عُريان ، وهو نقيب الشَّيخ ، فإن دخلت بنتُ ملك مِثلك لتَزورَ الشَّيخ يأخذ حَلَقَها ويَشْرِم أذنَها ويقطَع ثِيابَها الحَرير . »

ومن ثَم تَنْصَح الفَتاة بأن تتجرَّد من أشيائها الثمينة لتَحْفَظَها لها حتى انتِهاء الزِّيارة ، وتُسلِّمها الفَتاةُ ما معها ، وتَعود إلى الفَتى لتُفْهِمَه أن ابنَتها العَروس غاضِبة وتَظُنّ أن أمها تُريد أن تُزوِّجها من فتى مُصاب بالجُزام ، وأنَّ الأم

وعدَتها لتُطمئِنَها بأن تُريها الفتى شِبْه عارٍ ، وطلَبت من الفتى أن يعطِيَها ملابسَه وما بها من أموال وأشياء لتحفَظها له حتى انتهاء الزِّيارة ، ثم خرجت بمجموع الغنيمَتَين وانسَلَت من باب بيتِ الصبَّاغ تارِكَة الفَتاة تنتَظر لقاءَ أبي الحَملات ، والفتى ينتَظِر عروسَه سَيِّدة الجَميلات. ونستطيع أن نتصوَّر خَلْخَلَة المعرفَة الشَّخصية التي هي أساس الاطمِئْنان والتَّعامُل الجَماعي من خلال ما أحْدَثَتْه دليلة في الْمَنْصَف الأوَّل من رسْم شُخوص تَنكُّرية لها عند أطراف عِدّة ، تحمل عِند كلٍّ منها وَجْهًا مختَلِفًا ، مثل خاتون والشيخ أبو علي وحسن بن محسن ، والحاج محمد الصبَّاغ وكذلك صَبيّه اللَّذين سوف ترسِلُهما إلى البيت الذي حَبسَت فيه الضحايا بحُجَّة إعداد غَداء ليخْلو الْمَحَلّ لها ، ولتتمَكّن من الإيقاع بصاحِب حِمار غبي ، تستدعيه وتُفهِمُه أنَّها أم الصَّباغ وأنها في حاجة لأن تَنقل سريعًا ما يمكن نَقلُه من أدوات مَحل الصِّباغة وأن تُخرِّب الباقي لتثبت إعْسار ابنها ، و « لأجل إذا نزل كَشْفٌ من طَرَف القاضي لا يجد شَيْئًا في الْمَصبَغَة » ، ويهوي الحَمّار على الْمَصبَغة تَحطيمًا وتأخذ هي حِمارَه فتحمِل عليه غنيمَتها ، « وستر عليها الستار وعَمَدت إلى بيتها ودخلت على ابنَتها زينب . »

ومن الطَّريف أن يرى الرّاوي في نِهايَة الْمَطاف أن إفلات دَليلة من خيوط الشَّبَكة الْمُعقَّدة التي نَسجَتْها هي إنما هو « سَتْرٌ من السَّتّار » ؛ وهي عبارة تُسنِدُها اللغة عادة إلى أصْحاب النيات الطّيبة عندما يُنجّيهم الله من بعض المآزِق .

وإذا تساءَلنا عن « كَشْف حِساب » الجَولة الأولى من الْمَنْصَف ، أو الفَصل الأول من الرِّواية ، فسَوف نجد الحَصاد الفَنِّيَّ الأول في لحظة المكاشَفة أو التعرُّف حيث تَمتَزِج الْمَأساة بالْمَلْهاة امتزاجًا شَديدًا ، عندما يلتَقي الفَتى والفتاة الْمَحْبوسان شِبه عارِيَيْن في بيت الصبَّاغ ، تَظُنه « نقيب » الشيخ الأبله

العاري، ويظنُّها العروس الموعودة شبه العارية . وفي لحظة واحِدة تَكتَشِفُ ضَياع ذَهَبها وملابسها ويكتَشِف ضَياع نُقودِه وملابسه ، ويُلقي كلٌّ الْمَسؤوليَّة على الآخَر في اللَّحظة الَّتي يدخُل فيها « الصَّباغ » بالغَداء الذي أعدَّه للمستأجرين الجُدد، فيكتَشِف بدايَة الْمَأساة ويُلقي عَليه الفتى والفَتاة بالْمَسؤوليَّة ، ولا يملك إلا أن يُعوِّضَهما بما يستُرُهما من ملابس ، ويسارع في العَودة ليَجد كارِثَته أكبر والحَمّار أتى على مُعظَم أدَوات الْمَحل ، وتَتشابَك المسؤوليّات ويتَعالى الصِّياح. وعندما يكتَشِف الحَمّار ضياع حِماره ، يكون عَدد الضَّحايا قد وصل إلى أربعة : زوج شاويش ، وابن تاجر ، وصبّاغ ، وحمّار ، ويكون الْمَنصف قد هَزَّ « الأمْن » في شَرائح تُمثِّل القُوّة ورَأس المال وحِرَف طوائف الشَّعب الكادِحَة ، ويبلغ جانِبًا من غايَتِه عندما يلتَقي الجَميع عِند الوالي يَشْكونَ ، ويَقول الوالي لهم : « كَمْ عجوزًا في البلد ؟ روحوا وفَتِّشوا عَليها وأمْسِكوها وأنا أقرِّرها لكم . »

مع الْمَشهد الثّاني للرِّواية ، يُطوِّر الرّاوي الأحْداث بطَريقة لا تَرِد على ذِهْن صاحِب الطُّرْفَة أو الخُرافة أو الحِكاية البَسيطَة ، وهي كلُّها ألوان قصصية كان يمكن أن تقنع بسَلامة الْمُغامر و « ستر الستار » ، ولكن الرّاوي يريد أن تَهُزّ مَناصِف دَليلة قاعات الحُكْم . وما دام الْمَشْهد الأوَّل قد انتَهى بأن أوكَل الوالي إلى الناس أمْر العَجوز استِهانَةً بها ، فالرِّسالَة لم تَصِل بعد ؛ ومن هنا فإن دَليلة تتحَرَّك بمَنْصَف جَديد لكي يَصِل صَوتُها أوضح ، وتختاره هذه الْمَرَّة خاطِفًا غير مُعَقَّد ولكنَّها تُعِدُّ له كلَّ أركان البِناء : التَّمويه واكتِشاف نُقطَة الضَّعف والخُطَّة السَّريعَة . ففي ملابس خادمة من خُدّام الأكابِر تَذهَب إلى حَفل عَقد قِران بنت شاه بندر التُّجار ، وتكتَشِف نقطة الضعف في خادِمَة بلهاء تَحمِل الأخَ الصَّغير للعَروس فتُغافِلُها وتأخُذ منها الطِّفل وتَرْهَنُه عند صائغ يَهودِيّ مقابل ذَهب بألف دينار ، تَدّعي أنَّها تحمِلُه إلى بيت شاه بندر

التجار وتختَفي وتأتي لَحظة المكاشَفة لينْضَم إلى الضحايا اثنان : الصّائغ اليَهودي وشاه بندر التّجار ، ولينْتَشِرونَ جَميعًا في أرجاء الْمَدينة للبَحث عنها متواعِدين على اللِّقاء في دُكّان الحاج مَسعود المِزيّن المَغربي . ويأخذ الرّاوي بأنفاس سامِعيه عندما تَتِمُّ لحظَة الْمُواجَهة الأولى ويتعرَّف عليها الحَلاق ويُمسِكُ بها ، لكنَّها ما تَلْبَثُ أن تَجد ثُغْرة في نِظام التَّكافُل الاجْتِماعي ، وهي الثُّغرة التي يُقيم نظامُ الفِتيان أو الشُّطّار بناءً قَويّا يَتلافاها في نُظُمه الاجْتِماعِيَّة الدَّقيقة التي تَعرِضُها هَذه الرِّواية . أما الثُّغرة فتتَمثّل في السُّؤال الَّذي يطرَح لصاحِب الحِمار ، أحد الممثِّلين لجَماعة « الضَّحايا » ، هل تطلُب حِمارَك أو حاجَةَ النّاس ؟ ويكون الرّدُّ الفوريُّ : حماري ، مؤكِّدًا ثُغرة الأنانِيَة الَّتي وَسَمت العَلاقات الفَردية في المجتَمع ، والَّتي قَدَّم الراوي في مُقابِلِها صورَة لأحكام العَلاقات بين أفراد جماعة « الشُّطار » أو « الفِتيان » كما يَحدُث في تَنظيم جَماعة أحمد الدَّنَف وجماعة علي الزّيبق ، بل تَنظيم العَلاقات بين الجَماعات الْمُتنافِسَة منها كما كان الشَّأن في العَلاقة بين علي الزّيبق الفتى القادِم من القاهرة إلى بغداد لِيلحَق بكبيره وأميره أحمد الدَّنَف ، وزينب النصّابة البغدادية الجميلة ابنة دليلة الْمُحتالَة الَّتي يقع عَلي في حُبِّها من أوَّل نَظرة ، ويُريد أن يَخطُبها فَتكون الْمُناوَرات بينَهما مُتمثِّلة في الحِيَل والحيل الْمُضادَّة ، ويكون الْمَهر الذي يشترطه خالُها رُزيق السَّماك ،هو الحُصول على بَدلة قمر بنت عذرة اليهودي السّاحِر، وهو مهر يتطلَّب بالضَّرورة أن تَختَبر جَماعات الفِتيان قُوَّتها في التَّصدّي لعالَم السَّحرة أنفسِهم . وتكون نتيجَتُها مَزيدًا مِن الانتصارات لتَنظيمات هِذه الجَماعات السِّرِّيَّة ، فالفَتى القاهري يحصُل على المطلَب الْمَنيع من خِلال مواجهة يَمزِج فيها الراوي عالَم السِّحر بعالَم الواقع والقُدرات الفيزيقيَّة بالقُدرات الميتافيزيقية ، وسحر العيون بسحر الطَّلاسِم ، فَإذا استَطاع السّاحِر اليَهودِي أن يَسخط منافِسَه علي الزّيبق إلى دُبٍّ مرَّة وإلى حِمار مرَّة أخرى ، فقَد استَطاع « الفَتى»

السّاحر أن يُوقع بابنَتِه قمر في هَواه وأن يجْعَلَها في نِهاية المَطاف تحمل له رأس أبيها اليهودي مُعلِنة رَغْبتها في أن يقبلها زوجًا له بعد أن تُعلن إسْلامَها ، فَتنْضَم إلى زينب ، إحداهُما خاطِبة والأخرى مَخْطوبة لعلي الزيبق ، ويتم الزواج بين يدي الخَليفة .

إن الراوي يَلْجأ إلى وَحَدات قَصَصِيَّة صغيرة لكي يربط بها بين الجُزُر المنعَزلة لهذه الجماعات السِّرية المتفرِّقة في القاهرة وبَغداد ، مشكِّلا منها في مُجمَلها أكثَر القُوى مَهارة وتنظيمًا في مُواجَهة الدَّولة ومُؤسَّساتِها من ناحية والشعب من ناحية ثانية ، ومشكِّلا منها كذلك لَوْنًا من « الخُروج » الموجَّه الساعي للالتِحام في مواجَهة « الخُروج » الفردِيّ العَشْوائي الَّذي يُجَسِّده - في حالة الضَّعف والاستِسْلام والأنانية - نموذج صاحِب الحمار الذي يَطلُب حاجته الفردِية ويتخَلّى عن حاجات الجَماعة التي فَوَّضَته لكي يكون أحد ممثّليها ، ويجسِّده في حالة القُوّة والتمرُّد نَموذج « الأعْرابي » الَّذي يبدو دائمًا في (ألف لَيلة وليلة) نَموذَجا للغَشوم في مقابل الفَتى الذَّكيّ الشُّجاع . وهُناك لقطتان قصَصِيّتان في الرواية تشيران إلى هذا المفهوم ؛ فعلي الزّيبق الذي ينضَم إلى قافلة التِّجارة المسافِرة من مصر إلى الشام في طريق العِراق ، يتصَدّى للبَدويّ قاطع الطَّريق الّذي اعتاد هو وقبيلَتُه أنْ يسْلُبوا التُّجار أموالَهم، لكنَّه لا يتصدّى له بالسَّيف والشَّجاعة فقط ، ولكن بحيلة قتاليَّة تتمثَّل في ارتداء دِرع مليءٍ بالجَلاجِل ، يَصدُر عَنْه صَوتٌ مُخيف يهتَز له الأعْرابيّ فيُطيح الفَتى برأسِه وتَهرُب قبيلَته وتَنْجو القافِلة ، وفي مقابل ذلك تَبدو لقطة الأعْرابيّ الغَشوم السّاذَج الَّذي تلتَقِطُه دَليلة في واحِدة من أشَدّ مواقِفها حَرجًا عِندَما يُقبَض عليها ، وتُشَدّ من شَعرها ويَصلُبها « المشاعِليّ » على عَمود ، حتى يُنفَّذ فيها في الصَّباح الحُكمُ القاسي، ويَبيت الجُنود حولَها يَحرُسونها ، وعندما تَأخُذُهم سِنة من النَّوم آخِر اللَّيل يظهَر لها الأعْرابيّ

القادِم على حِصانه ، وقد دَخَل بَغْداد لأوَّل مَرَّة لكي يأكل « الزَّلابيَة » ، وتلتَقط دَليلة الخَيطَ لكي تُفهِمَه أن سِرَّ صَلبِها هو بالتَّحديد رَفضُها أكْلَ كَمِّية كَبيرة من الزَّلابية يُراد لها أن تَلتَهِمها في الصَّباح وهي لا تحبُّها ، ويَعرْض عليها أن يَحِلّ محلَّها مَصلوبًا ، لكي ينعَم بالعِقاب « اللَّذيذ » الذي تَهرُب منه ، و وَثَّقته مكانَها ثم تَهرُب على فرسِه .

إن هذه الدوائر الثلاث التي تبدو متباعِدة : الحمّار ، البَدويّ قاطع الطَّريق، والأعرابي عاشِق الزَّلابية ، تَتَشابك لكي تقدِّم في مَنظور الرّاوي نَموذج الخُروج الفردِيّ العَنيف أو الهادِئ ، وهُو خُروج يَلقى جَزاءه الفَوْرِيّ في سياق الأحْداث . وإذا كان البَدوي قد قُتِل ، والأعْرابيّ قد صُلِبَ ، فإن الحَمّار الأنانيّ تُفهِمُه دَليلة بأن حِماره موجود عند الحَلاق المغربي وتَستَمْهله لحَظات كي تدبِّر أمْر إرجاعه له على مَرأى منه ، وتهمِس في أذن الحَلاق المَغربي ، مُشيرَة إلى الحمّار ، بأنه ابنُها وأنَّ به مرضًا عقليا يجعَلُه لا يكُفُّ عن تَرديد « أيْنَ حِماري ؟ » وأن عِلاجه يكمُن في خَلْع ضِرْسَيْه وكَيِّه على صُدغِهِ بعد إفهامه أن حِماره موجود ، وتدُس في يده درهمًا فينفِّذ الأمر على ما اتَّفقا عليه .

والراوي إذا كان قد رسم الخُروج الفردي على هذا النَّحو ، فقد نَظَّم الخُروج الجماعِيّ على نَحو مُنظَّم ودَقيق ، فجَماعات الفِتيان لها تقاليدُها ، فهُنالك المَقَر لكلّ جَماعة ، وهُو مقرٌّ يمْنَحه الخَليفة ، أحيانًا ، لإقامة رَئيس الجماعة وفِتْيانه الأرْبَعين . (وعدد الأربعين عَددٌ ساحِر في « ألف ليلة وليلة » يَشيع دَلالةً على الكَثْرة ، بدءًا من علي بابا والأربعين حرامي ، مُرورًا بأعْضاء « النِّقابات المِهْنِيَّة » كنِقابة الصَّباغين في حكاية أبي صير وأبي قير الَّذين لا يزيد عَددُهم عن أربعين ولا ينقُص عن أربعين ، وفي عدد العَبيد الَّذين يمرّون بين يدي « دليلة » بعد أن تَعيَّنت مَسئولةً عن أبْراج حَمام الرَّسائل ، بل إن عَدَد

هذه الحَمائم أيضًا أربعون ، ولا تزيد قافِلَة تُجّار الشّام التي حماها علي الزّيبق من البَدوي قاطع الطريق عن أربعين تاجرًا مع شاه بندر التجار) .

ومَقرّ الجَماعة يُحاط بلَون من السِّرِّيَّة ، لا يَتِم الحديثُ عنه عَلانِيَة ، وعِندما يأتي علي الزّيبق من القاهِرة ويدخُل بَغداد سائلا عن مقرٍّ كبيره أحمد الدَّنَف لا يَدلُّه أحدٌ عليه ، لولا أن يرى صَبيًا صَغيرًا يَقبل أن يَجري أمامَه فإذا ما وصل باب الْمَقَرّ قذَف حَصًى برجْله نَحْوه من بَعيد ، وحتّى هذا الصّبي نكتَشِف فيما بعد أنه « أحمد اللَّقيط » حَفيد دَليلة ، أي أنه أيضًا واحِد من أفراد هذه الجماعات ، وعِندَما يطرُق علي الزّيبق الباب لا يطَرُقُ طرقًا عادِيًا وإنَّما يَطرُق بالشَّفْرة الْمُتَعارَف عَليها ، فيقول مَن بِالدّاخِل هذه طَرْقة علي الزّيبق . أما التكافُل الشَّديد بين أفراد هَذِه الجَماعات فيبدو من الصِّلَة التي تَتوطَّد بينَهم حَتّى على البعد ، فأحمد الدَّنَف نفسُه عندما يستَقِر به الْمُقام في بغداد ، يُرسِل مَع سَقّاء ماءٍ قاهري رِسالةً إلى صبيه علي الزّيبق في الدَّرب الأحْمَر يطلُب موافاتَه في بغداد ، لَكن علي الزيبق قبل أن يرحل يطمْئِن صِبيانه الأربَعين بأنه يفكِّر فيهم ولا يتخلّى عنهم . وبالفعل ، فإنه عندما يُصيب أوّلَ ربح له من وَراء دِفاعِه عن قافِلَة التُّجار بالشام ، يرسِل بالمالِ سَريعًا إلى فِتيانه الأربعين ، وعندما تَصِل مغامراته في بغداد قِمَّتها ، باقتناص قَلب اليَهودِيَّة ورأس أبيها ويد زينب النَّصابة ، والْمُثول بين يَدَي الخَليفة ، فإن أوّل مطالِبه كانَ استِقْدام فِتيانه الأربَعين من القاهرة لينضَمّوا إليه في بغداد عاصِمَة الخِلافَة .

إنَّ هذا النَّوع من التَّرابُط الشَّديد بين الجماعات السِّرِّيَّة في مواجَهة الدَّولة ، استِثارَة لها ، وطَلَبًا للتَّحالف مَعها ، هو الَّذي أوقَع « الشَّعْب » - كما تظْهر التِّقْنيات الرِّوائِية - فريسة بين « الشّاويشِيَّة » و « الفِتيان » ، بين العصابات المنظَّمة العَلَنية والعِصابات المنظَّمة السِّرية التي تتَّخِذ طريقَها نحو العَلَن من

خلال « إظْهار العَضَلات » ، دون إراقَة الدِّماء ، ومع إحداث قَدْر من الخَسائر قابل للتَّعويض ، فقد رَدّت دليلة ما أخَذته من النّاس أمام الخَليفة ، وعندما تَبَيَّن أن ضُروس الحَمّار التي خُلِعت وحاجات الصَّبّاغ التي خُرِّبَت غير قابلة للرَّدّ :

« أمَر الخليفة للحمّار بمائة دينار ، وللصَّبّاغ بمائة دينار وقال أنزل عمر مَصبَغتك ؛ فدَعوا للخَليفة نُزُلا ، وأخَذ البَدويّ حوائِجَه وحِصانَه وقال حرامٌ عليَّ دُخول بَغداد ، وأكْلَ الزَّلابية بالعَسل ، وكلُّ مَن كان له شيء أخذه وانفَضُّوا كلُّهم . »

فالخليفة - مُمثِّل الدَّولة - يُساهِم في تَعويض الخَسائر التي ألحَقَتْها الجَماعات السِّرية بالطَّوائِف المستَضْعَفة في لحظة الصُّلح مع دليلة وإسناد مَنصِب « البرّاج » إلَيها .

ولقد بيّن هذا التَّحالُف جزءًا ممّا أسْماه « باين » بخطَّة الْمُحافَظة على الحَياة الهادِئة الرّاقِية في مدينة السَّلام (١٣٣) حيث :

« كان النِّظام والأمان يحقَّقان باسْتِخْدام أوْغاد مُختارين ذوي مَهارة عالية من أمثال أحمد الدَّنَف وحَسن شومان ، وعلي الزِّيبق بوصفِهم مُعاونين للشُّرطة للضَّغط على رِفاقهم السّابِقين وإفساد خُطَطِهم . »

وقد لا يبدو الأمْر متَّصلا ببَغداد كما تَرى مياجير هارد (١٣٤) التي تَذْهب إلى أن هَذه الحِكايات قاهِرية ، وأن ذِكرَ بغداد فيها ما كان غَيْر ضَرْب مِن الهِواية يمارِسُها الرُّواة ، بحُكْم رَواج سُمْعة بغداد من جانب والحَنين الذي كانوا يشْعُرون به لعَهد الرَّشيد من جانب آخر .

وأيّا ما كان الأمر ، فقد ظَلَّ جُمهور الأمَّة - كما يعكِس الرّاوي بفَنِّيَّة وصدق - جمهورًا متفرجًا مستَهلكًا ، يُغذّيه الراوي من خِلال وَثائِق التَّشويق

فيُطْرِب سَمعَه ، ويعكِس له صُورة أنْدادِه من الجُمهور العَادي ، وقد شارَك مشارَكَةً المتفرج في الألعاب التي تتزايَد سُرعَتُها بتَزايد سُرْعَة الحَدَث بين دَليلة وجُمهور السّوق ، أو بين زينب وجنود الْمُقدّم أحمد الدَّنَف الذين جرَّدَتهم جميعًا من ملابسهم بعد أن استقبلَتْهم على أنها ابنة تاجر خَمر مَوصِلي تطلُب الحِماية من الجُنود الشُّجعان ، وتُبَنِّجُهم وتجرّدهم ، أو تزداد الحِيل سرعة بين علي الزّيبق ورُزَيق السَّماك الذي يُعلِّق كيسًا من الذَّهب في واجهة مَحلّه ويَتحدّى الفتيان والشُّطار أن يلمِسوه ، وقريب منه أقْراص من الرَّصاص الْمَغلي ، تَصِل في سرعة فائِقة إلى وجه من يُحاول . ولا يستطيع في الرواية أن يتغَلّب على حِيل الفَتى العراقي رُزيق السماك إلا الفَتى المصري علي الزّيبق .

ولكن الراوي يُظْهِر الجمهورَ في كلٍّ ذلك مندَهِشًا منبَهِرًا متابعًا ، لا يكاد يَهمس إلا بتَعليق عابرٍ ، أو يُظهِرُه ضَحية تَضيع أضراسُه ويُكوى عَلى صُدغِه ، ويُجرَّد من ملابسه ، ويُحطَّم دُكّانُه الصَّغير في الصِّراع المستَمِر الَّذي لا يتوقَّف في الشَّرق بين العِصابات الرَّسمية والعِصابات السِّرِّيَّة ، السُّلطة الحالية والسُّلطة السابقة والسلطة المتطلِّعة ، الْمَكيدة الخَشِنة والْمَكيدَة الناعِمة ، التَّستر بالدِّين ، والإغْراء بالجِنس و وُقوع الضَّحايا الْمَقْهورين تحت أقدام الأقوياء الْمُتآمِرين الْمُتفاهِمينَ ، وتِلك إحْدى عَبْقَريّات أصْحاب الصِّياغة الرِّوائِية المِصْرية الْمَجْهولينَ .

الفصل السادس
الرّاوي وَراءَ القُضْبان
شهرزاد نموذجًا

لم تكن مرة واحدة ، تلك الَّتي دخَلت فيها هذه « الجميلة الْمُراوِغَة » وراء القُضبان ثم انسَلَّت منها في خِفّة ورِقَّة بعد أن كَسَبت مَزيدًا من تَعاطُف الشُّهود وهَدَّأت من غَضْبَة القُضاة ، ولم تَجِد نفسَها مُضطَرَّة لأن تَرْشوَ الحُرّاس ولا أن تُخفِي تهمَتَها العَريقَة بأنها نَبَتَتْ من بين صُفوف العامَّة وإليهم تنتَسِب وأنَّها تعكِس نَبْضَ قلوبِهم وبَساطَة أحلامهم وريشَ أجنحتهم دون أن تتأنَّق فتزيل الغُبار من فَوق وجوهِهم أو تَرُشَّ العُطور على رائِحَة عَرقِهم .

وحين سَكَنت « شهرزاد » على صَفَحات كتاب لتخلُد فيه وتَستَريح ، لم يَكُن من هَمِّها أن تُمجِّد مؤلِّفا يكتُب اسْمَه على غُلافِه فتُقام له التَّماثيل أو يَجري اسمُه على ألسِنَة الناس - وإنّما أرادَت أن يكون الناس جَميعًا مؤلِّفين وقارئين في وقتٍ واحد ، وأن تُتيح الفُرصَة للحَمّالين والصَّيّادين والصَّباغِين والحَلاقينَ والإسكافِيّة وصِغار الزارعينَ والضُّعفاء ليرفَعوا أصْواتَهم مرَّة في زِحام تاريخ فُرِضَت علَيه أصْوات الأقْوياء من الأمَراء والحُكّام والقُوّاد والمزيَّفين والُمهرِّجين والمادِحين والمؤيِّدين ، واخْتَلَط من خلال ذلك صَوتُ التّاريخ الحَقيقيّ بالتّاريخِ الْمَصْنوع وحُجِبَت أصْوات عامَّة الناس ، فلم تَلتَفِت لهُم الآذانُ ، حَتّى أصْغَتْ لهم « شَهرزاد » فتَزاحَموا وتَداخَلوا « وفَضْفَضوا » دون أن يُراعوا التَّأنُّق أحيانًا ، واستطاعوا من خِلال هذا أن يكتُبوا وَثيقة أدبيَّة

إنسانية ، عُدّت من أبرز إسْهامات أدبنا في رَصْد تاريخ الْمَشاعِر البَشَرية ، ممثَّلة في « ألف ليلة وليلة » .

جُزْءٌ مِن التُّراثِ الإنْسانِيّ

تقول دائرة المعارف العالميَّة الفَرنسية عِند حديثِها عن « ألف ليلة وليلة » : « أكثر آثار الأدب العَربي شُهْرة ، كتاب ‹‹ ألف ليلة وليلة ›› الّذي تُرجم ، بطريقة أو بأخرى ، إلى كُلِّ لغات العالِم تقريبًا منذ القرن الثانيَ عَشرَ ، والذي أصْبح من ثَم جزءًا رئيسيًا من التُّراث الإنساني . فشَهر زاد ، وعلي بابا ، والسِّندباد البحْري ، وعَلاء الدين ، شَكّلوا نَماذِج أسْطوريَّة قريبة مِن كلِّ نفس ، وبعد أن أثْروا الآداب ، نَقَلوا الصّورة العَريقَة للشَّرق الرّائع إلى عالم السّينما والرُّسوم المتَحركة ورموز الإعلانات الدِّعائيَّة ، وشَكّلوا جُزْءا من الأحْلام اليَوميَّة . . . ومن خلال دَعوة ألف لَيلة المستَمِرَّة للرِّحلة ، تَستَجيب بطَرائق مختَلِفة ، وتَجد البَشَريَّة نفسَها أمام كِتاب يُشكِّل نِتاجًا ضخمًا لعَبقَريَّتها ، فقد وُلد في الهند ، ونُقل إلى الفارسِيّة ، واستُقبِل ونَما وكَمُل في الإمبراطورية العَربية وأخيرًا تُرجم وتَواءَم مع العالَم الغَربي . إنَّه ثَمرة التَّعاون على دَرجات سُلَّم الحَضارة البشَرية وأفضل نَموذَج له .

وإذا كان الغَرب المنبَهر بـ « ألف ليلة وليلة » وشهرزاد ، قد دخل بها عالَم الطِّباعة والتَّرجمة والشُّهرة في العَصر الحديث ، ومنذ أن قدَّم أنطوان جالون أول نُسخَة مطبوعة لـ « ألف ليلة وليلة » في بداية القرن الثامِنَ عشرَ سنة ١٧٠٥ ، وقبل أن تُطبع في العالم العربى بأكثر من قرن – فإن مصر في الواقع هي التي حَمَت هذا العمل منذ أن كان بَذْرة لحكايات بسيطة ساذَجة في بعض الأحيان ، فنَمت به وطوَّرته حتى أصبح فنًا عالَميًا تَشكّل على يد القَصّاصين من أبنائها خلال العُصور الوُسْطى ، وهي الَّتي دافَعت عنه على يد المسْتَنيرينَ من القُضاة من أبنائِها في العَصر الحَديث . والضَّجة التي أثيرت في

الثَّمانينيّات حول مُحاكمة « ألف ليلة وليلة » أمام المحاكِم المِصْرية ، تشهد في مُجمَلها على تفتُّح الرّوح المِصْرية ، فإذا كانت سَنة ١٩٨٥ قد شَهدت قضية تَمّ فيها محاكمة صاحب مكتَبة عامة في القاهرة لأنه : « صنع وحاز بقَصد الاتِّجار والتَّوزيع والعَرض ، مطبوعات مُنافية للآداب العامة : مؤلَّف « ألف ليلة وليلة » ومؤلَّف ‹‹ تَسهيل المنافع ›› » ؛ وإذا كان قد جاء في حَيْثيّات الدَّعوى أنه بفحصها تَبيَّن أنّها تَحوي قِصَصًا وألفاظًا وصُورًا مَرسومة مُخِلّة بالآداب العامة ، وخادِشَة للحَياء ومُنافِيَة لأخلاق المجتَمع المِصري ؛ وحيث إن المحكمة – وهي في سبيل إقامة قُضاتها في هذه الدعوى – تُقرِّر أنه أيّا كان وَجه الرّأي في مؤلَّف « ألف ليلة وليلة » وقيمته الأدبيَّة ، فإن ذلك يخرج عن اخْتِصاص هذه المحكَمة ويتجادل فيه أصْحاب الرأي ويكون مجالُه النَّدوات الأدبية ؛ وإذا كانت هذه الحيثيات قد قادَت المحكمة إلى الحُكم بإدانة تَداوُل الكِتاب ، إدانة رَمزيّة ، تمثَّلت في دفع صاحِب المكتبة العامة لغَرامة رَمزية مخفَّفَة – فإنَّه لم تَمْضِ ستَّة أشهر حتى تَصدّى قُضاة مِصريّون آخرون في يناير سنة ١٩٨٦ ، أمام محكمة شمال القاهرة فردّوا الأمور إلى نصابها ، وحرَّروا جانِبًا من المفاهيم المشوَّشة في أذهان بعض الناس وحدَّدوا ضَرورة مُراعاة السِّياق أثناء الحديث عن خَدش الحياء ، وجاء في حَيْثِياتِهم : « إن عَرْض صُورة عارية لا جريمة فيه ، إذا كان الجوُّ الذي يُحيط بالعَرض جوًّا عِلميّا أو فنيّا يقتضيه أو يبرِّره ، ولكنَّه يُعتبر انتهاكًا للآداب وحسن الأخلاق ؛ إذا كان القَصد منه . . إهاجة تطلُّع أو الإثارة الشهوانية . »

ومن خلال هذه النظرة الثّاقِبة ، التفت القاضي المصري إلى القيمة الأدبية والحَضارية الكُبرى لـ « ألف ليلة وليلة » ، لكي يضَعها في الحُسْبان وهو يُحدِّد معنى النَّفع أو الضَّرر المعنَوي . . « ومن حيث إن كتاب « ألف ليلة وليلة » ‹‹ المضْبوط ›› قد خَلَب عُقول الأجيال في الشَّرق والغرب قُرونًا طِوالا ، ونَظر إليه الشرق والغرب على أنه مُتعة ولَهو وتسلِية ، وهو بعد ذلك خَليق

بأن يكون مَوضوعًا صالحًا للبَحث المنتج والدَّرس الخِصْب . . ومن حيث إنَّ مثل فُنون الشُّعوب الإسْلامية وآدابها ، لا يُؤخَذ من جانبها اللاهي أو الماجن ؛ ذلك أن هذا الجانب قد تَمَّت موازَنته بكَمّ هائل من الأدب الشعبي الَّذي وجد أشْهَر تَعبير عنه في « ألف ليلة وليلة » . . . ومن حيث إنه يَشْفع لذلك المطبوع أنه كان مَصدرًا للعديد من الأعمال الفنية الرّائعة ، ومنه اسْتَقى كبار أدباء العالم كله - والعربي خاصَّة - روائعَهم الأدبية ، الأمر الذي ينفي عنه مِظَنَّة إهاجَة تطلُّع مَمقوت أو الإثارة الشَّهوانية لدى قُرّائه ، إلا مَن كان منهم مريضًا تافهًا وهو ما لا يُحسَب له حِساب عند تقييم قيمة ذلك المطبوع الأدبية . . . » . انتهت هذه الحَيثيات إلى أنْ « حَكمت المحكمة حُضوريًا بقَبول الاستئناف ، وإلغاء الحُكم المستأنَف ، والقَضاء ببَراءة المتَّهم مِمّا نُسب إليه بلا مَصروفات . »

إن هذه الصَّفحات المشرِّفة في تاريخ القَضاء المصري الحديث ، انتهت وهي تُناقش شَهر زاد وراء القُضبان إلى أن أعْداءها « مَرضى تافِهون » على حد تعبير الوثيقة ، وانتهت إلى تأكيد أن شَهر زاد خَلبت عُقول الأجْيال ، وكانت مصدَرًا في كثير من اللُّغات والحَضارات للمُتْعة والفائِدة ، وهو ما أكَّدته الدِّراسات العِلمية من قبل ومن بعد ، وخرجت شهر زاد في الجَولة الأخيرة من وراء القضبان أقوى مما دخلت ، بفَضل حِوار الْمُفكِّرين والقُضاة المِصريين .

* * *

لم تَكُن هذه الجَولة إلا واحِدَة من جَولات صِراع شَهر زاد وراء القُضبان وقد سَبَقتها جَوْلات أخرى في أشكال مختلفة ، كان منها ما يمكن أن يُسمّى بقُضبان « الغَثاثَة والبُرود » والذي وضعتها وَراءه ، صياغَتُها الأولى بالعَربية ، التي لم تكُن - فيما يبدو - صِياغة فَنية مُحكَمة مُشوِّقة ، والتي عبَّر عنها ابن النَّديم في القَرن الرابع الهِجْري ، عندما قال في « الفِهرِسْت » :

« والصَّحيح إن شاء الله تعالى أن أوَّل من سَمر باللَّيل الإسْكندر ، واستعمل لذلك بعده الْمُلوك << هَزار أفسانه >> ويَحتوي على ألف ليلة ، وعلى دون المائتي سَمر ، لأن السَّمر ربَّما حدث في عدَّة ليالٍ ، وقد رأيتُه بتَمامه وهو بالحَقيقة كتاب غَثّ بارد الحَديث . » وهذه النَّواة للكِتاب التي وصَفها ابن النديم بالغَثاثة والبرود ، هي الَّتي تَحوَّلت إلى شكل فَني أذهَل العالَم من خِلال الصِّياغة المِصْرية الرِّوائية له ، بعد أن مَكَث في مصر ستة قرون يتقلَّب على ألسِنَة القَصّاصين المِصْريين المحتَرِفين قبل أن يستَقِرّ مُدوَّنًا على أقلام بعضهم في بدايات فترة دُخول العُثْمانيين إلى مصر في الرابع الأوَّل من القَرن السادِس عَشَرَ .

عبقرية القَصّاصِ المِصْري

ولعَل ذلك هُو الذي دفَع مستَشرِقًا مثل ماكدونالد في « دائرة المعارف الإسلامية » لأن يُشيد بعَبقرية القَصّاص المِصري المجْهول الذي صاغَ « ألف ليلة وليلة » ، وأن يتَساءل : « من هو ذلك الفنان أو الفنّانون المِصْريون الّذين كتبوا قصَص « معروف » و « أبي قير » ؟ ومن الذي ابتَكر حكايات « الأحدب » وحكاية « مزين بغداد » ؟ ومن هو الذي كتب قِصّة (علاء الدين) بالعربية ؟ إن هذه الحكايات جَميعًا فيها من الواقِعية المباشِرَة الإنْسانية ما يرى القُراء الغَربيّون أنه يُبايِن كلَّ الْمُبايِنَة ما في القَصَص الفارِسي أو الهِندي من بُعد عن الواقع . . . ما هي سيرة أولئك الرجال ، وكيف كانوا يعيشون ويكتبون ؟ أولئك الأفْذاذ في الأدب الشرقي !»

إن هذا التَّحرير الفَنّي للمادَّة الغُفْل لألف لَيلة ، قد حوَّلها - كما يقول الزّيات - من جنس آخر أدبي ينتَمي في أفضل أحواله إلى المثل أو الأقصوصَة fable أو conte إلى جنس آخر هو القصة أو الرِّواية roman . والواقع أن هذا النوع من التطوير كان لا بد أن يتِم على يد قَصاص يمتَلِك القُدرة على التَّطويل

والتَّحليل و العِلم بطبائع النُّفوس ، وتَوجيه الحديث إلى طبقة عَريضة من « الجُمهور » ، وهي خَصائص لم تَتكامل لَدى القاصِّ العربي القديم في الحِجاز أو الشام أو العِراق حيث سادت نَغْمة الإيجاز في القَول ، ومَنطِق توجيه الخِطاب إلى الملوك وما يتطلَّبه من تَلميح يُغني عن التَّصريح . وقد بَعُد القاصّ المصري عن كل ذلك وانطلَق في فنِّ الحكاية مفصّلا ومطوِّلاً ومحَلِّلا استجابَةً لخصائص عِرقية وبيئيَّة قديمة ، واعتمادًا على أنه يوجِّه خِطابه إلى جُمهوره في جلسات السَّمر والمقاهي ، دون أن يُعاني من تَحرُّج الحَديث إلى الأمَراء والمُلوك . وكان يُمثِّل لجُمهوره ما تُمثِّل وسائِل الإعلام والتَّرفيه المعاصِرَة ، وكان وزن هَؤلاء القَصّاصين يَتحدَّد على قَدْر لَديهم في القِصَص ، وهم حَريصون على ألا يَنضُبَ الْمَعين لكيلا تنقَطع أسْباب الرِّزق ؛ ومن هُنا فقد مَزجوا المادَّة الغُفل بوَسائل التَّخييل والتَّوليد والتداخُل حتى تَشكَّلت بين أيديهم هذه الصِّياغة الفَنِّية القَوية الَّتي قدَّموا من خلالها « ألف ليلة وليلة » محرَّرة من قُضبان الغَثاثة والبُرود .

تقاليد عَربية إسْلامية

لقد كان هَؤلاء القَصّاصون الَّذين تَشكَّلت على أيديهم « ألف ليلة وليلة » خِلال عِدَّة قُرون ، ورثة لتقاليد عَربية إسْلامية في القَصص تَطَوَّروا بها وطَوَّروها ، من قَصص ديني خالِص ، كان يقوم به في البَدء من أسْلم من أهْل الكِتاب مثل كَعب الأحْبار و وَهْب بن مُنَبِّه ، وعنهم تولَّد كثير من الإسْرائيليّات ، وقد ازدَحَمت بهم المساجد حتّى طردَهم منها علي بن أبي طالب . ثم تَطوّر الأمْر إلى قَصص سِياسِي - ديني ، وقد عَيَّن مُعاوية رجُلاً على القَصَص كان إذا صَلّى الصُّبح ، جلس يذْكر الله ورسوله ثم دَعا للخَليفة وحِزبه . وكان القَصّاصون يُرافِقون الجُيوش المقاتِلة ، ويروي ابن الأثير أن عَتّاب بن وَرْقاء ، سار في أصْحابه قُبَيْل المعركة يحرِّضهم على القِتال ويقُص عَليهم ، ثم قال : أيْن القَصّاص ؟ فلم يُجبه أحَد ، فقال : أين مَن يروي

شعر عَنترة ؟ فلم يُجبه أحد ، وعلى ذلك النَّحو كان يُعيَّن على الأمْصار من قبَل الخَليفة مَن يتولّى القَصَص الرَّسمي ، كما حدث في مصر سنة ٣٨ هـ حين أسند هذا المنصِب إلى سليمان بن عَنترة . وكثيرًا ما كان هؤلاء يَتوَلّون إدارة سِياسَة « الإعلام » وتَكْوين الرَّأي العامّ من خلال جماعة من القَصّاصين يبثّونَ في صُفُوف العامَّة الآراء التي يُراد لها الذُّيوع ، أو يَشغلون الناس بقصَصِهم عَن حقائق أو شائعات يُراد لها أن تُحاصر ، كما حدث في العَصْر الفاطِمي ، إذ قيل إن ريبة حَدَثت في قصر العَزيز بالله ، فتناقَلَتها الأفْواه وردَّدتها الأنْدية ، فطلَب إلى شيخ القُصّاص يَومئذٍ ، يوسف بن إسْماعيل أن يُلهي الناس عنها بما هو أرْوع منها ، فوضَع قصَّة عنترة ونشَرها تِباعًا في اثنين وسَبعين جزءًا سَمَرت بها مجالِس القاهرة على امتداد القرون ، وهذا هو المُناخ الذي وُلدت فيه الملاحِم مَجهولة المؤلِّف مثل « سيف بن ذي يزن » ، و « الأميرة ذات الهمَّة » ، و « فيروز شاه » ، وانضَمَّت إليها قصص الحُبّ والتَّرف البَغْداديَّة ، وخُلاصات كتب الرَّحالة والعَجب والغَرائب وأدب الجُغرافيين ، لكي يَمتَزج كل هذا في رأس القَصّاص المصري ، فيفلت بفن القصص من دائرته الرسْمِية الدّينية أو السِّياسِية ومن إطاره التَّعبيري الموجَز ، ويحوِّله إلى فن حِكائي عالَمي يُشكِّل نَمطًا وحْده ممثَلا في « ألف ليلة وليلة» .

* * *

إن (شَهر زاد) أفلَتت كَذلك من وَراء قُضبان « المحلِّية » وأسْوار اللُّغات العازلة في تاريخها الطويل والمتشَعِّب واستطاعت أن تجسِّد في « ألف ليلة وليلة » لونًا من « الأدب العالمي » تَستطيع الحَفائِر الجُيولوجية الأدبية أن تعود بكثير من معادنه إلى مصادِرها الشّاسِعة البُعد أحيانًا ، دون أن تَبدو عَليها الغَرابة في موقِعها الّذي تألّفت به في الكِتاب مع شَرائح مجاورَة أو متداخِلة . فإلى جانِب أصول الحَكايا الوارِدَة من الآداب الفِرعَونية واليونانية

والسِّنْسِكْريتية والسّاميّات على تَشعُّبها ، والفارسِيَّة والآداب الأوربية الوسيطة والتَّترية وغيرها من الآداب القديمة والوَسيطة - تَستطيع الأبحاث أن تَقودنا إلى بَعض جُذور التِّقنيات الفنِّية المستعمَلة في « ألف ليلة وليلة » ، والتي كان بعضُها مألوفًا في الآداب القديمة : فالطريقة المشهورَة التي كانت تَجذِب بها (شهرزاد) اهتمام (شهريار) عندما تقِف أمام نُقطة مشوِّقة في الرِّواية وتَعِدُه بأن تُكمِل القِصّة في الغَد إذا أبقاها حَية ، تعود جذورها إلى قصة هِندية قديمة تسمّى (سوكا سابتاتي) وفيها لاحظ البَبَّغاء عندما سافر صاحبه أن زَوجته تميل إلى الخروج لزيارة خَليلها فأخَذ يشغَلُها عندما يأتي وقت الخُروج بقِصَّة ويقِفُ عند نُقطة مشوِّقة ويَعِدُها بإكمالها غدًا إذا هي لم تَخرج من البيت ؛ والتَّداخل بين القِصص في « ألف ليلة » تعود جذوره إلى (البانكاتانترا) أو الحكايات الخمس في اللغة السِّنسكريتية الّتي كتَبها الحَكيم (بَيْدبا) للملك (دَبْشَليم) ، وشكَّلت أصول « كَليلة ودِمنة » فيما بعد ؛ وشخصية (شهريار) تتشابه مع شخصية الملك (إسريوس) الذي وَردت قصَّته في التَّوراة وكان لا يرى عروسَه إلا ليلة واحِدة يطردها بعدها في الصباح من قصره حتى تزوج (إستر) ابنة الوزير التي خَلَبت لبَّه فأبقاها ؛ والمعلومات التي تَزخر بها كَثير من الحكايات عن البلاد والعُبّاد في أرجاء الأرض المعروفة أو المجْهولَة ، ليست من نسيج أوهام الراوي ، وإنما هي في كثير من الأحايين تعكِس حَصاد رحلات التُّجار ، وملاحظات « المستَكْشِفين » من الرَّحّالة والجُغرافيين وتعكس طموح أبناء أمة مهيمِنة في أن يَمتَد طموحُهم وتساؤُلاتُهم لمعرفة كل شيء يَدِب على وجه الأرض ، أو في أعماق البحر ، وهو نفس الإحساس الذي يوجَد اليوم عند أبناء الأمم المهَيمِنة ، وهم يُضيفون إلى الأرض والبَحر ، أجواء الفضاء ، من منظور العِلْم ، على حين كانَ القُدماء يضيفون إليهما عوالِم الجِن من مَنظور الخَيال أو تَفْسير شُمولية الرِّسالة الخاتِمة .

بين القديم والحديث

لقد قام الرَّحالة البريطاني تيم سيفرن في السبعينيات من هذا القرن ، برحلة انطلقت من مدينة (صحار) في (سلطنة عمان) وتتبَّعت مسار (رحلات السِّندباد السبع) في « ألف ليلة وليلة » ليختَبر إن كان حديث القاصّ ضربًا من الخيال أو تعبيرًا عن ألوان من الحَركة الحقيقية في عصره ، واعتمد في رحلته على الوسائل القديمة ، فصَنع سفينة شِراعية خالِية من المسامير ، معتَمِدة في بنائها على تداخُل الألواح وطلائها بأنواع من القار ودهون الأسْماك ، واتَّبع نفس مَسار السِّندباد المدوَّن في رحلاته ، حتى وصل إلى مدينة كانتون في الصّين وسجل كل ما رآه في الجزر والبلاد التي مر عليها ، وصدرت ملاحَظات في كتاب بالإنجليزية تُرجِم إلى العربية وإلى كثير من اللغات ، ومن العجيب أن كثيرًا من ملاحَظات السندباد القديم ، وجدت مكانَها الحَقيقي في عيني السّندباد الحديث ، وتأكّد أن حكاية « ألف ليلة وليلة » لم تكن شَطْحة قَصّاص ، ولا تخاريف جماعة من السُّمّار بقدر ما كانت انعِكاسًا أدبيًا لطُموح حَضاريّ لا حدودَ له .

* * *

إن شهرزاد استطاعت أن تَخرج في مرة حاسِمة من وراء قُضبان « التَّجاهُل » الأدبي ، عندما فرَضت عليها التقاليد الأدبية في العربية أن تَظَل حبيسة في نُسَخ قليلة في دَكاكين الوَرّاقين ، لا يتبادَلُها إلا العامَّة وأشْباهُهم ولا تَرقى إلى مرتَبة النَّص فتَدخل إلى حلقات الدُّروس وتَحْظى باخْتلاف العُلَماء ونِقاش الدّارِسين ؛ ومن ثَم لم يعترف بها في المدَوَّنات « الأدبية » .

وكان الذي أطلق سراحها من هذا القيد المستشرِق الفرنسي أنطوان جالون الذي ترجَمها وطبعَها بالفَرنسِية في أوائل القَرن السابِعَ عشرَ ، فأدهشَت الأدباء والعلماء والمفكِّرين ، وقال عنها ڤولتير – فيمن قالوا – إنه لم يزاول فن

القَصص إلا بعد أن قرأ « ألف ليلة وليلة » أربع عشرة مرة ، وتمنّى ستاندال بعد أن قرأها عِشرين مرة أن يَمحُوَها الله من ذاكرته ؛ لكي يعيد قراءتها ويَسْتعيد الْمُتْعة عشرين مرة أخرى . وتتابَعت جُيوش العلماء والدّارِسين الغَربيِّين والشَّرقيين حولها بدءًا من الفَرنسي سلفِسْتر دي ساس والإنجليزي لين في القرن التاسعَ عشرَ و وُصولا إلى مئات الدَّارسين في كل جامِعات العالم الّذين يعقدون الحَلَقات اليَوم ويُصغون إلى أعْذبِ صَوت أدبي صَدر عن قَلْب العالم ويتأمّلون باهْتِمام بالغ كُلَّ هَمْسة أو لَمحَة تَصدُر عن (شهر زاد) الجميلَة الْمُراوِغَة .

الباب الثاني
حول الراوي المعاصر

الفصل الأول
علي مبارك
قِراءَة في « عَلَم الدّين »

لم تكن قضيَّة الوَعي بالآخر في القرن التاسعَ عَشَرَ تَرفًا فِكْريًا ولا ظاهِرة يُمكِن إغماض العَين عنها أو تجاهُلها أو يُمكن إيهام النَّفس بقِلة خُطورَتِها أو هَوان شأنِها . فلقد تَجسَّد ذلك الآخر في شَكْل الأخوة الألداء في الشاطِئ الآخَر للبَحر المتوسِّط وامتِداداته العَميقة في أوربّا .

وأصبَح واضِحًا أن إغْماضَ العَين وإيهامَ النَّفس كانت بعض دوافِعه تكمُن في الفُصول الأخيرة من قصة الحُروب الصَّليبية ، حيث امتَلأتِ النَّفس الشَّرقية نَشوةً ورضًا بانْتصارات حاسِمَة كتلك التي تمَّت على يد صَلاح الدين وغيره من القُوّادَ الْمُسلِمين ، وانكسارات واضِحة في الجانب الآخر على يد ريتشارد قَلْب الأسد وغيره من القواد الْمَسيحِيِّين ، وربَّما كانت هذه الانكسارات ذاتُها بِداية لوَعي الغَرْب بالآخر مُمثَّلا في الذّاتِ الشَّرقِية التي تَحمِل ميراث حَضارَةٍ كان الغرْب نفسُه قد استَهان بها زَمنًا ، لكنه صَحا مع هذه الانكسارات لكي يتأمَّلها ويعي بَعْضَ جوانِبها ، ويكون في هذا الوعي ذاته بِداية لسَريان موجَة من التَّيقظ هناك ، وموجَة من الحَذر هنا تستَمر كِلاهما

في النُّمو حتى توقظ مدافعُ نابليون المدوِّية تحت سَفْح الهرم الذاتَ الشَّرقية التي تَرى سُيوف المَماليك وخيولَهم تَتهاوى أمام القُوَّة والعِلم القادمين من أوربا . وتبدأ هذه الذات بعد الإفاقة من الصَّدمة لتَجد نَفسَها وليس أمامَها إلا أن تَتأمَّل الآخر وتعي به ، في محاولة غَريزيَّة لاستئناف جَوْلة من الصِّراع الحَضاري المستَمِر والذي يَتفهَّم فيه كَلٌّ طرَف وسائِل الآخر في التَّفوُّق ، ويستفيد من معرفة العدو الذي قَهَرَه .

لكن هذا القرار بضَرورة السَّعي إلى الآخر ومُحاوَلة الوَعي به ليس سَهْلا في كلِّ الأحايين ، فَدُونه نَزْعة الذّات الغَريزيَّة للتَّمسُّك بما بقِيَ لها من مقوِّماتها ، والتَّخوف من أن يكون السَّعي نَحْو الآخر مُغامَرة قد تُفقدُها هذه البقيةَ عِوَض أن تُضيف إلى رَصيدِها خِبْرة ، ثم ذلك الجنوح للاعتزاز بالمتوارث من القيم ، حتى وإن أثبتت التجربة عدم صلاحيته مرة أو مرتين . ويزداد ذلك الجُنوح عِنْدَما تَتعلَّق القِيم المتقابلة باخْتلاف ديني في الحَضارات ، تختَلط فيه جواهِر القِيَم بأعراضِها ويُصبح مَسٌّ أيٌّ منهُما مسًا مُفزِعًا للآخر ومثيرًا لكُل ألوان التأهُّب للمُقاوَمة والرفْض . وفي هذا الإطار تحمِل نَزعاتُ المقاوَمة غالبًا دوافع عاطِفية أكثَر مِمّا تَحمِل دوافع عَقْلية .

ولقد كان هذا هو شأن مِصر في بداية القَرن التاسعَ عَشَرَ حين تلوَّن رَدُّ الفِعل إزاء الحَضارَة الغربيَّة بالرَّفض أو اللامُبالاة من طائفَة كَبيرة ، وبالانْهيار والذَّوبان من طائفَة صَغيرة . وكان لا بُد من الانتِظار والتَّرَقب ومُغالَبة التَّوجُّس حتى يَأتي رِفاعة الطَّهطاوي رائد الوعي بالآخر – دون شك – في القرن التاسع عشر ، لكي يجسِّد فكرته في عنوانه المسجوع الذي وضعه عُنوانًا لرِحْلته الباريسِية التي استَمرَّت طَوال مُهِمَّته التي رافق فيها طُلاب البَعْثة الكُبْرى الأولى إلى فَرنسا ، إماما ومُرشِدًا دينيًا . لقد جعل رفاعة الطهطاوي عِنوان كتابه « تَخْليص الإبريز في تَلْخيص باريز » ، وأشار في سَطره الأوَّل

إلى جوهَر موقِفه في مواجَهة الحَضارة الأوربِّية التي تُشبه « الإبريز » مَعدن الذَّهب الخام بما يَحمِله من شَوائب وأخلاط ، ومعادِن رَخيصة القيمة ، ولكنَّه يحمِل كذلك بين هذه الأشياء مكونات مَعدن الذَّهب النَّفيس الذي يَستَحِق في سبيل الحُصول عليه ، بَذل مَجْهود لتَخليصه بدَلا من تَرْكه جُملة أو قَبوله جُملة .

وكان من العوامِل التي هَيَّأت لفِكرة رِفاعة الطهطاوي لونًا من القبول أنَّه شَيَخٌ أزهري ينتَمي إلى عمق التَّقاليد الدِّينيَّة ويُمثِّلها ، وأنه ذَهَب إلى فرنسا بتَرشيح من الشَّيخ حسن العَطار ، فهو مأمون الجانب إلى حَدٍّ ما ، مَقْبول منه أن يَمتَد بنَقْدِهِ إلى مَفْهوم العِلم والعُلَماء الذي كان شائعًا في القُرون السّابقة عليه مرتَبطًا بمَعنى العِلم الديني وَحْده بمُقارَنته لمعنى العِلم الشّائع في فرنسا قائلا : « وأما عُلماؤهُم فإنهم مَنزَعٌ آخر ؛ لتعلُّمهم تعلُّمًا تامًا عِدَّةَ أمور ، واعتنائِهم - زِيادَةً على ذلك - بفَرع مَخْصوص وكَشْفِهم كثيرًا من الأشْياء وتَجديدِهم لفُنون غير مَسبوقينَ بها ، فإن هذه عندَهم هي أوْصاف العالِم ، وليس عندَهم كلُّ مدرِّس عالِمًا ولا كُلّ مؤلِّف عَلاّمَة .

« ولا تتوهَّم أن عُلماء الفَرنسيس هم القَساوسَة ، لأن القَساوسَة إنَّما هم عُلماء في الدين فقط . وقد يُوجد عندَهم من هُو عالِم أيضا . وأما ما يطلَق عليه اسْم العُلماء فهو مَن له مَعرِفة في العلوم الفِعْلية ، فإذا قيل في فرنسا هذا الإنسان عالم لا يفهم منه أنه يعرِف في دينه ، بل أنه يعلَم عِلْمًا من العلوم الأخْرى .

« بذلك تعرف خُلُوّ بلادِنا عن كثير منها ، وأن الجامع الأزهر المعْمور بمَقر القاهرة ، وجامع بني أميَّة بالشام وجامع الزيتونة بتونس ، ونحو ذلك كلها زاهِرَة بالعلوم النَّقلية وبعض العلوم العَقْلية كعلوم العربية والمنطِق ، والعلوم في مدينة باريس تَتقدَّم كلَّ يوم . »[١]

إن هذا المدخل النظَري الذي يتَّسع بمَفهوم العِلم عند الذّات الشَّرقية ليستَوعِب المَفاهيم التي يَطْرحها الآخر ، يبني على هذا الاتِّساع الاستعداد لتقَبُّل النَّتائج التي تَطرحها تلك المفاهيم في الحياة الاجتِماعية والفِكْرية والسِّياسية ، فيتَأمل رفاعة الطهطاوي من خلال ذلك المنظور حياة المرأة في فرنسا ، و واقع التَّخْطيط والنَّظافة والعناية بالصِّحة ، وانتشار الصُّحف ورسالتها ، والنَّشاط المسْرحي ودَوره الخُلُقي ، والمنتَدَيات العامة ودورها الاجتماعي دون أن يَنسى مقارَنة كل شيء بنَظيره الموجود أو المفقود في المجتَمعات الشَّرقية ودون أن يَنْسى كذلك رَبْط المشاهد الإيجابية في الحضارَة الغربية بالأهداف السّامِيَة التي تَتوخّاها الحَضارة الشَّرقِية الإسلامية ولكن أهلَها يقصرون في تَحقيقِها .

لقد كان كتاب رِفاعة ، الذي كتب في طفولة علي مبارك المبكِّرة ، تَجربة رائِدة أرْسَت هَيْكل الحِوار مع الآخر ، وأقامت الأعْمِدة الرئيسيَّة التي سوْف ينطَلق منها علي مبارك ، بَعْد أنْ يطوِّرها من كثير من الزوايا ، في موسوعته الكُبرى « علَم الدين » . ففَضلاً عن اعتِناق المبدأ العام لتَخْليص الإبريز في الاستفادة من الحَضارة الغربية بعد تَنْقِيَتها من الشّوائِب ، استَفاد علي مبارك من رِفاعة في غِطاء التَّجربة وهيكَلها ، وفي التوجُّه المكاني لها .

ولقد كان عطاء التجربة عند رفاعة واضِحًا ، فهي سيرة ذاتيَّة لشيخ أزهَري - هو رِفاعة نفسُه - مرتَحِل إلى باريس . وهذا الغِطاء الطبيعي كان من مسوِّغات التجربة الجزئية كما أشرنا . ولقد حاول علي مبارك أن يستفيد من ذلك الغَطاء ، ولكنه ليس شيخًا أزهَريًا ؛ ومِن ثم فقد عدَل عن السِّيرة الذاتية إلى السيرة الغَيْرية فجَعل من بطله شيخًا أزهريا ، مخبِّلا « هيان ابن بيان » . ولكنَّه عندما أراد أن يُعيِّن له اسمًا يربطُه بعالم الواقع اخْتار الحرفين الأولين من اسمه هو والحرف الأول من اسم أبيه لكي يشكِّل منها

كلمة « عَلَم » ثم أضاف لها « الدين » لكي يعطي الغِطاء والهَيْكل سُمْكًا مُفيدًا. وربَّما كان التحوُّل من السِّيرة الذاتية إلى السيرة الغيرية هو الذي أعْطى فرصَته في وَضْع أول بَذرة للرِّواية التعليمية في الأدب العربي المعاصِر ممثَّلة في (علم الدين) .

أما التوجُّه المكاني الذي تأثَّر به علي مبارك من رفاعة فيتمَثَّل حَوْل مِحْور فرنسا وباريس خاصَّة. ومع أن الرَّجلين قد ذهَبا إلى فرنسا دارسَين وعاشا تجربَة الحياة بها ؛ مما يمكِن أن ينفي شُبْهة التأثُّر ، ويَجْعل لكلٍّ مِنهُما تجربته الأصيلة – فإن اللافِت للنَّظر ، أن يخْتار علي مُبارك بطَله الأجنبي الذي يحاوِر (علم الدين) ليكون مستَشْرِقًا إنجليزيا، وأن يتطوَّر الحوار حتى يَدعو المستشرِق (علم الدين) الذي التقى به في مِصْر ليرحَل معه إلى إنجلترا فيصْطَحب معه ابنه (نور الدين) وهو يلبي الدَّعوة . ومع ذلك فإن وصْف الرِّحلة في الكِتاب الذي بين أيدينا لا يتطَرَّق إلى إنجلترا على مَدى أربعة أجزاء تَتكوَّن من نحو ألف وخَمْسمائَة صفْحة تتشكل في مائة وخمس وعشرين مُسامَرة ، ويكون نِهاية مطافِها جميعا الدِّيار الفَرنسية ، رغم أن هدَفها المعلَن إنجلترا وراعي الرِّحلة الأوربي ينتَمي إلى الدِّيار الإنجليزية . وقد يكون لذلك مَدْلوله المتمثّل في أن النَّموذج الحضاري الفرنسي كان أكثَر جذبًا للعَقْلِية المِصْرية من النَّموذَج الإنجليزي . ورَغم اختِلاف نوع النُّفوذ الذي ساد في الفترتين اللتين ينتمي إليهما رِفاعة وعلي مبارك ، ورغم ازْدِياد النُّفوذ الإنجليزي في الفَتْرة الأخيرة منهما ، بل ولعله بسَبب ازْدِياد هذَا النُّفوذ – كان الجُنوح إلى النَّموذج الفرنسي. ويمكننا في هذا المجال أن نَتَذَكر حقيقَة لُغويَّة صَغيرة ولكنها قد تكون لها دلالتها ، فالإنجليز الذين كانوا يودّون دون شَك أن يَرَوا طرائِقَهم في التعبير تَأخُذ طريقَها لألسِنَة المِصْريين ويقاوموا التأثير الفَرنسي الْمُعْتاد على الألسِنة ، لم يَستطيعوا خِلال أكثرَ من قرن من النُّفوذ

تتخلَّله سبعون عاما من الاحْتِلال العسكري ، أن يُغيِّروا من النُّطق الفرنسي الذي تعوَّد المِصْريون على استِخْدامه وهم يُعبِّرون عن اسْم بِلاد الإنجليز نفسِها ، فيقولون « إنجلترا » وهو النطق الفرنسي L'Angleterre ، ولا يقولون إنجلاند كما ينطق الإنجليز أنفسهم .

اختيار فرنسا – إذن – مكانًا للحِوار مع الآخر في كتاب « علَم الدين » كان امتدادًا دالاً لتَجْربة رفاعة ، يؤكد جانِب القَصد فيه ، ويَنفي الصُّدْفَويَّة كونُ مرشِد رحْلته الأوربّية إنجليزيًا . ويؤكِّد جانب التَّأثر فيه التَّشابهُ الشَّديد في المعالجة بين المواقِف والْمَشاهد المتعلِّقة بفَرنسا في الكِتابَيْن مثل وصف مارسليا و وَصْف باريس ، والملاحظات على سُلوك الفَرنسيّين وطَبائعهم و وَضْع المرأة في المجتَمع الفرنسي والدّور الذي تَقوم به وَسائِل التسْلية والمسْرح ، بل إنّ علي مبارك لا يلتَفِت إلى التطوُّر الذي حدَث في الْمَشاهِد التي وصَفها رِفاعة قَبْله بما يقرُب من خَمسين عامًا من سَنوات التَّطور السَّريع في القرن التاسعَ عشَرَ ، فيكتَفي بالاستِفادة بما أورَده سَلفُه [٢] .

لكن هذا التَّشابُه الذي هو أساس لتَعميق التَّجربة وإثرائها كان يُدعِّمه في الوقت نفسه اختلافات جوهَرية توسِّع من الْمَدى الذي يُمكِن أن تَمتَد إليه فِكرة الوَعْي بالآخر والحِوار معَه ؛ ففي الوَقت الذي يَبدو فيه حَديث رفاعة قريبًا من نَمط الحديث إلى النَّفس ، يبدو حَديث علي مبارك أقرب إلى نَمط الحَديث إلى الغير : الأوَّل مونولوج داخلي بالدَّرجة الأولى ، يُبدي الدَّهشة فيه ويَطْرَح التَّساؤلات ويَقْتَرح الحُلول رَجُلٌ مفرَد يصِف حِقبة زمنية من عمره تَحدُّها مُغادرة مصر ثم العودَة إليها ، والثاني ديالوج خارجي يَقوم أساسًا بين رَجُلين لكُلٍّ مِنْهما حَضارة « شيخ عالم مصري يُسمى بعلم الدين » مع رجل إنجليزي ، كلاهما « هيان بن بيان » [٣] ، نظَمها سِمْط الحديث لتأتي المقارَنة بين الأحوال المشرقية والأوربية .

وإذا كانت رحلة رفاعة الواقعية هي التي أملَت مُدة كتابه ، وأثارت مُجمَل تساؤلاته ، فإن تساؤلات علي مبارك هي التي أملت مَسار رحْلته الخيالية و وسَّعت من مَجال مسامَراته توسِعَة فرضَها هدَف تَرْبَوي سابق إلى خواطِر حَضارية سابِقة . وها هو علي مبارك يُشير في مقدِّمته إلى دوافعه حين يقول : « كل خير حصلنا عليه في هذه الحياة ألزمنا أنفسَنا القيامَ بتَعْويضِه ، ومقابلته بالجَميل على قَدْر الإمكان ، وهل جَزاء الإحسان إلا الإحسان . . . مَثَلا نحن قد تربَّينا في هذا الوجود ، حتّى صَيَّرنا على حالة من أحوال الكَمال وصَلنا إليه ولم نكن نَشَأنا عليها فترتَّب علينا أن نربِّي غيرنا حتى يصِلوا إلى نحو ذلك ، ثم هم يربُّون غيرهم . . وهكذا . ولا شيء أنفَع للوَطن وأجلَب للخَيْر والبَرَكة إليه من تَعْليم أبنائِه وبَثِّ المعارف والفُنون النافِعَة لهم حتى يَعرفوا حُقوقَهم ويكوِّنوا يَدًا واحِدَة في نَفْعِه وخَدمَتِه . . . وهذا لا يكون إلا بالعِلْم والمعرفة وحتى التربية ، فإن الجاهل لا يحسِن نفع نفسه ، فَضْلاً عن نفع غيره لأنه لا يُميِّز بين النفع والمضرَّة . . .

« وقد رأيت النُّفوس كثيرًا ما تَميل إلى السِّير والقِصَص ومُلَح الكلام باختلاف الفنون البَحْتة والعلوم الْمَحْضَة . . فقد تُعرض عنها في كثير من الأحوال . . فحداني هذا أيامَ نِظارَتي لديوان المعارف إلى عمَل كِتاب أضمِّنه كثيرًا من الفوائِد في أسلوب حِكاية لَطيفة يُنشِّط الناظِرَ فيها إلى مطالعتها فيجد في طريقه تلك الفوائِد يَنالها عَفْوًا بلا عَناء . »(٤)

هُناك إذن تغيُّر في خُطة تقديم مُفْردات المعرفة الحَضارية المكتَسَبة من الحِوار مع الآخر ، وهُناك طَرْح صريح لِلْغايات بين يَدي الوَسائِل ، على عَكس خُطة رِفاعة التي كانَت الوسائِل ترِد فيها أوَّلاً ثُمَّ انكشَفت فيها الغايات أو بعضُها . ولا شك أن علي مبارك استفاد على طريق السَّلب من بعض مشاعِر المَلَل التي يمكن لقارئ رِفاعة أن يُحسّها أحيانا وهو يقرأ بعض الفوائِد المستَخْلَصة أو

بعض الحقائق الهامّة المتّصلة بأمر يتعرَّض له ، لكنه استَفاد كذلك - على طريق الإيجاب - من قراءَته للأدب الفرنسي المعاصِر في النِّصف الثاني من القَرن التاسع عشر حيث شاعَت الكُتب التي تقدِّم المعرفة من خلال الرِّحلة مثل كتاب مدام لور برنار « الرحلات الحديثة المروية للشباب - Les voyages modernes racontés à la jeunesse » ، ومثل ما كان يكتُبه ج. برنو ويوقِّعه باسم مستعار هو مدام ألفريد دي فوابيي ، ومنها كتاب (فرانسيت) الذي طبع سنة ١٨٦٩ وكتاب « رحلة طفلين حول فرنسا Le tour de la France par deux enfants » ، وقد كُتب في أعقاب حرب السَّبعين التي دار العَداء فيه بين فرنسا وألمانيا دورة طويلة (١٨٠٦ - ١٨٧٠) وانتصر فيها الفَرنسيون في البداية على يد نابليون الأول فدَخلوا برلين وانهزموا في النهاية على يد نابليون الثاني فدخَل الألمان باريس . وفي مِثل هَذه الظّروف التي تُحاول فيها الأمم أن تَستَعيد نَهضَتها عن طريق المعرفَة ، تَنْشَط الطاقات الأدبية لكي تَمتَزج بطاقات العُلَماء والمؤرِّخين والمرَبين في محاوَلات لتَنويع الطَّريق التي يَتأتّى من خِلالها تَنْشيط عَقل الأمَّة للمُساعدة في إعادة تَكوينها المعرفي من جديد . ولعَلّ هذا يفسِّر كَثْرة التَّوجُّه إلى الشَّباب والأطْفال في المؤَلَّفات الفَرنْسِية ، وكلُّها جاءت في حرب السَّبعين أو في أعقابها . وقد يكون هناك تَشابه بين الفَترة التي كتَب فيها علي مبارك « علم الدين » بالنسبة للشُّعور القومي في مصر وتِلْك التي مرَّت بها فرنْسا في فترة حرب السَّبعين أو في أعقابها ، فهذا الشُّعور الذي ارتَفع في فترة محمد علي وابنه إبراهيم - مَع اتِّساع الإمبراطوريَّة المصرية في آسيا وأفريقيا - هو نفسُه الَّذي مهَّد لانْتِكاسات مُتوالِية بَدءًا من هَزيمة الأسْطول المصري أمام التَّحالُف الدولي ومُرورًا بالتدخل الأجنبي المستمِر في شئُون مصر وانتهاءً بالاحْتِلال الإنجليزي . ولا شك أن طَبيعَة علي مبارك الهادِئة المُسالمة كانت تَرى أن المقاوَمة تتِم من خِلال المعرفَة وتَثبيت دَعائم الشَّخصية المِصرية من خِلال مَحاور كثيرة من بينها مِحور الوَعْي بالآخر

والحِوار معه . ومن هُنا كانت استعانَته ، من بين ما استعان به ، بالوسائل المشوِّقة التي رأى الأدباء الفرنسيين يَبثّون من خلالِها المعرِفَة ورُبّما كان كتاب برونو « ١٨٣٣ - ١٩٢٣ » « رحلة طفلين حول فرنسا » من أقرب هذه الكتب إلى الطريقة التي استَرشَد بها في « علم الدين » فالرِّحلة هناك حِوارية تَتِمّ بين طِفْلين يتيمَيْن من مدينة لوران الفرنْسِية هما جوليان وأندريا .

وكذلك الشَّأن في « علم الدين » فهي حِواريَّة بين الشَّيخ المصري والمستَشْرِق الإنجليزي ، والرِّحلتان تتَّخِذان مِحورًا مَكانيًا واحدًا هو فرنسا ، وهُما كذَلك تَتقسمان إلى أجْزاء صَغيرة تُسمّى هنا بالْمُسامَرات وتَبلغ مِائة وخمسًا وعشرين مُسامَرة في (علم الدين) ، وتسمّى هُناك بالفُصول وتبلغ واحِدًا وسَبعين فصلاً في (رحلة طفلين) وفي هذه الفصول يُتاح للطِّفلين أن يجوبا أقاليم فرنسا المختَلِفة وأن يصِفا مشاهِدَها ومواردَها ورجالَها الْمَشْهورين وهما يحمِلان حقائبهما على ظهريهما ويحصُلان في شَجاعة على لُقْمة العيش ويقدِّمان من خِلال الوَصْف كثيرًا من الأشْياء الوَصفية والحِسِّية التي تُعين على حُبّ فرنسا ، وتَتشكَّل منها الْمَعْلومات الأساسِية التي يَحْتاجها طالِب المدرَسة .

ولكي يجعل برونو الطفلين يقدِّمان المعلومات الضرورية في مجال النبات والحيوان يقودُهما إلى مَزرَعة في مدينة « أورليون » يعيش فيها عمهما (فرانتز) فيجدان الفرصَة للوَصْف والتَّطرق منه إلى تقديم المعلومات الأساسية في هذا المجال . ولا تَفْلت منهما المناجِم والموانئ والْمُدن ويجدان الفرصَة للحَديث عن اكتشافات « باستير » والمختَرعات الحَديثة في العَصر ومستَعْمرات ما وراء البحار . . . و (علم الدين) يختار بدوره الموضوعات التي يَحتاج إليها قارئ عصره لكي تكتَمل صورة المعرفة أمام عينيه « فجاء كتابًا جامِعا اشتَمل على جُمل شتّى من غُرَر الفوائِد المتفرِّقة في كثير من الكتب العربية والإفرنجية في

العلوم الشَّرعية والفَنون الصِّناعية وأسرار الخليقة وغرائب المخلوقات وعجائب البَر والبَحْر وما تَقلَّب نوعُ الإنسان فيه من الأطوار والأدوار في الزمن الغابر ، وما هو عليه في الوقت الحاضِر ، وما طرأ عليه من تَقدُّم وتقهْقُر وصَفاء وتكدُّر مع الاستِكْثار من الْمُقَابَلة والْمُقارَنة بين أحواله وعاداته في الأوْقات المتفاوِتَة والأحْوال المتبايِنَة . »

وحين يُجسِّد (علم الدين) خطة علي مبارك العلمية نرى أمامنا ألوانا شديدة التنوع من الْمَعارف والعلوم وتبدو من خلال عناوين مسامراته مثل : السفر والزواج والسكة الحديدية والموالد والأعياد والحانات واللّوكاندات والنساء والبوسْطَة والمِلاحة والتعليم والبَحر وعجائبه والبراكين والتِّياترات والنظارات والعادات والقهوة والحشيش ومرسيليا والسكر وحكاية المصري الغريب واللؤلؤ و وَرْد الخشب ودودة القَزّ والنحل والحشرات والنمل وكلب البحر والفيل والذهب واستخراجه وبلاد سنغاميا وحكاية الزّباء وجُزَيْمَة الأبرَش والوُضوء والتيمُّم وباريس والأهرام وعلم التعداد والإحصاء والجُيولوجيا وعلم الزِّراعة والإنجليز والكتاب وأوراق المعامَلة والغاز والتَّبغ والبُنّ والهَواء والماء والقطن والعِنَب والكُحول والأحجار الكريمة والأشجار والزُّهور .

إن مجرَّد النَّظر إلى هذه القائمة من عَناوين الموضوعات العِلْمية والتاريخية والاجْتِماعية التي تَكفَّل (علم الدين) بتقديمها في ثوب روائي يُبين إلى أي حد كيف اتَّسع مَفهوم القَدْر الضروري من العلم الذي ينبغي أن يَنْمو به الفَرْد المتحضِّر ، وقد أشَرنا من قبل إلى ضيق هذا المفهوم وانحِصاره في مفهوم العِلْم الديني خِلال الفَتْرة التي حاول فيها رفاعة الإشارة إلى سَعة هذا الْمَفْهوم في أوربا من خلال « تَخْليص الإبريز » . ولكنَّنا نود أن نُضيف هنا أن ضيق هذا المفهوم كانت سِمة طارِئة في الحَضارة العَربية الإسلامية ، ولم يكن

صِفة أصيلة ، وكان طابعًا اكتَسبَتْه هذه الحضارة في فترة الرُّكود والتي أعقَبت قُرون التَّفتيح والازدِهار في العَصر العباسي الذي يَرْجِع إلى النَّظريات السائدة في مَفهوم العِلْم . وتَصنيف العُلوم في القرن الرابع الهجري يجِد جُذور النَّظرة التي حاول علي مبارك تَثبيتها وتوسيع مَداها :

فالفارابي في كتابه « إحصاء العلوم » يقدِّم ثمانية علوم أساسية [٥] : علم اللِّسان وعلم المنطِق وعلم التَّعاليم وعلم الطَّبيعة والعلم الإلهي والعلم المَدني وعلم الفِقه وعلم الكَلام . والتفاصيل التي يعطيها لكل من هذه الأقسام تُرينا إلى أي حَد كان المَدى واسِعًا أمام عُلَماء المُسلمين وهم يحدِّدون مَفْهوم العلم ، فالعِلم الثالِث عند الفارابي وهو علم التعاليم ينقَسِم بدورِه إلى سبعة أجزاء وهي علوم العَدَد والهَندسة والمناظِر والموسيقى والنُّجوم والأثقال وعلم الحِيَل ، وهو يقِف أمامَ كلِّ جزء ليفرِّعَه بدوره فُروعًا تَشِف عن مدى الرَّغبة في إحالة المُسلمين بعُلوم العصر . ويزداد هَذا الشُّعور تأكيدًا إذا نظر الإنسان في جُزئيات العِلم الرابع في نظرية إحصاء العلوم للفارابي حيث ينقَسِم هذا العِلم من خلال نظرةٍ في الأجسام وأعراضِها إلى ثَمانِية أجزاء وهي مبادئ الأجسام الطَّبيعية و وجود الأجسام البَسيطة والكون والفَساد في الأجسام الطَّبيعية ومَبادئ الأجسام المركَّبة ومكوِّناتها وخَصائص الأجْسام المُرَكَّبة (المعادِن) خصائص أنواع النبات – خصائص أنواع الحيوان .

وإلى القَرن الرّابع الهجري تَنتمي كَذلك فِكرة إخوان الصَّفا عن العُلوم التي بثوها في رسائلهم الإحدى والخمسين وهي عندهم تنقَسِم إلى أربعة أقسام: رياضية [٦] يبتَدأ بها ، وجُسمانية طبيعية تَتلوها ، ونَفْسانية عقلية من بعدها ، وناموسِيَّة إلهية هي آخِرها . وكل ذلك يؤكد أن فِكرة توسيع مَجال العلم ، التي أجمَلها رفاعة وفصَّلها علي مبارك ، تستَند إلى أبعاد عَميقة في الذّات فَتُحاوِر الآخر وهي تقِف على أقْدام ثابِتَة .

أما مُسامَرات « علم الدين » التي أشَرنا إلى عناوينها من قَبل فيُمكن أن توزِّعها تسعة حقول (٧) للمعرفة فهناك ثماني مُسامرات دينية وأربَع عشْرة مسامرة في أدب الرِّحلات وثلاث مُسامَرات في الاختِراعات واثنتان وعِشْرون مُسامَرة في الاجتِماع وثلاث وأربعون مُسامَرة في علوم الجيولوجيا والرياضيات والطب والنّبات والحَيوان والحشرات والدَّواء والْماء والهواء وخمس عشرة مسامَرة في الأدب وثلاث عشرة مسامرة في التاريخ والجغرافيا وثلاث مُسامَرات في الْمال والاقْتِصاد وثلاث مسامرات في الصّناعات .

وهذا الإحصاءُ يفسِّر ويُقيم توازُنًا بين الحاجات ، فعلى حين تَحتل الجوانِب الدّينية ثماني مسامرات فإن الجوانب العِلْمية تَشْغَل ثلاثا وأربعين مسامَرة انطِلاقًا من أهميِّة المعرفة بجوانبها في صُنْع الحضارة الحديثة وسدًا لفَجوة عدَم الْمَعرفة الكافِية في أعْقاب قُرون التَّخلُّف والرُّكودِ .

وإذا كانت الْمَضامين التي يهتَم كتاب مثل « علم الدين » بإثارَتها على هذا القدْر من السَّعة والتنوُّع فإن معالجَتها تطلَّبت درجات متفاوتَة من الأساليب وإن حاول علي مبارك أن يضمَّها جميعها تحت عَباءة القصّ التَّعليمي .

فلَون الخِطاب عندما تكون المسامَرة عِلمية يختَلف عن لونِه عندما تكون المسامَرة اجتِماعية أو أدبية وليس تنوُّع الخطاب هنا ناتِجًا فقط من مُراعاة « مقتَضى الحال » لكنَّه كذلك تابع لِمَدى الحساسِية التي تَشْتَد في قَضِية دون الأخْرى ومَدى الفِكْرة التي يمتَلِكُها العَقل قبل طَرْح المسامَرة عليه فيكون قابلاً للمَحاجّة والمخاصَمة أو يَتم التأتي له بطُرق غير مُباشِرة . وقد يختَلف الأمر عندَما يتعلَّق بمَضامين تعليمية جَديدة لم تُطْرح فكرتها من قبل فيكون العَقل متأهِّبا لاستِقْبالها على صَفْحة بيضاء تَسْمح للكاتِب بتَقديم المعلومات في أسلوب تَلْقيني كما هو الشأن مثلا في المسامرة التسعين التي تتحدَّث عن الجيولوجيا أو علم طبقات الأرض ؛ إذ يجيء فيها على لسان يعقوب وهُو

يتَحدَّث إلى ابن الشيخ : ويجب أن تعلَم أولاً أنه لا يَنْبغي للإنسان أن يحكُم على الأشياء بظواهِرها وأنها كانت كذلك من أمرِها ، فإن الأرض التي نراها مكسُوَّة بأصْناف النَّبات مَمْلوءة بأنواع الحَيوانات ، لم تكن كذلك قبل ذلك فإذا كان هذا على ظاهِر الأرض فلا مانع من أن يكون ما في باطنها كذلك ، فإننا لو نَزلنا ما في جوفها من مغارات عميقة كمَغارات الفَحْم الحجري مثلا لوجدنا حرارة باطِنها أشَدّ من حرارة ظاهرها . وهكذا كلما نزلنا ثلاثة وثلاثين مترًا نجد حرارَةً أشَد مِمّا فوقَها . . إلخ . »[٨]

وهذا النَّوع من الخِطاب التَّلقيني الذي تَصدّره عبارات مثل « يجب أن تتعلم » ليس ملائِمًا لكل المضامين التي أثارتها المسامَرات وخاصَّة تلك المضامين الاجتماعية التي يُثير بعضها من النِّقاش قدرًا يستَلزِم اتِّباع أسْلوب جدلي حِواري وبَثّ الآراء بوَسائل تلميحيَّة في بعض الأحايين كما جاء في المسامرة الثانية عشرة التي تحمل عنوان : « النساء »[٩] وتثير قضِية المرأة و وضْعِها في المجتمعات الشَّرقية مقارَنًا بوَضْعها في المجتَمعات الغربية ، وتتعرَّض لقَضايا السُّفور والحِجاب والاخْتِلاط وتعليم المرأة . وهي جملة من القضايا كانت تحمِل من الحَساسية في هذه الفترة من القرن التاسع عشر ما يَمْنع علي مبارك من أن يستَخدم إزاءها المنهَج التَّلقيني في بَثّ آرائه . ومن هنا فإنه مَهَّد لآرائه التي بثَّها في المسامرة الثانية عشرة « النساء » بتَمهيد أورَدَه في نهاية المسامَرة الحادية عشرة[١٠] والتي تحمل عنوان « الحانات واللوكندات » ، ويتم ذلك المشهد في صالة الطعام بفندق في الإسكندرية دخَله الشَّيخ مع الإنجليزي في أثناء تأهُّبهما للسفر ، ولم يكن الشيخ قد تَعوَّد أن يرى حَشْدًا من الناس يختَلِط رجالهم بالنِّساء على ذلك النحو فتَهيَّب الموقف ، ولكن رفيقه الإنجليزي طَمْأنه وقادَه إلى مائدة الطَّعام . وكان ممن حَضَر على المائدة بالقُرب من الشيخ شابة طَلْيانية تعرِف اللُّغة العربية وغيرها فكانت تارَة تتكلَّم

بها وتارَة تَتكلم بلُغتها أو غيرها من اللغات الأجنبية على حسب لغات الحاضِرين ، وكانت بديعة الجَمال نادِرة المثال ظريفَة الشَّمائل وثابتة الجَأش فَصيحَة اللِّسان لا تقتَصر في كلامِها على الألفاظ العادِية بل تأتي بمَحاسن الألفاظ اللَّطيفة والنُّكات الظريفة ، وتدخُل معَ الرِّجال في المباحِث العِلْمِية والسِّياسِية مع صِغر سِنِّها ، فتَعجَّب الشيخ من ذلك واسْتَغرب حالها لكَوْنه لم يَعْهَد في نِساء بلاده الشرقية أمثالها .

وعند هذا القدر من اللوحة لا يبدو الوصف محايدًا فالصفات كلُّها تركِّز على زاوية الإيجاب وتُلقي الضَّوء على الجوانِب الحَسنة في الشّابة الطَّليانية التي تَجْلِس مع الشيخ . لكن بقية اللوحة لا تَلبَث أن تُركِّز على التَّقابُل بين الجوانب الإيجابية هنا ومَثيلتِها عند المرأة الشرقِيَّة التي تَسلُك سُلوكًا اجتماعيًا مُضادًّا « فتعجب الشيخ من ذلك واستَغَربَ حالها لكَوْنه لم يَعْهَد في نِساء بلادِه الشَّرقية أمثالها ، فإنه يَراهُنّ دائمًا عن الرِّجال بمَعزل ، ولا شيء عَليهن سِوى خِدمة المنزِل ، ولا يتكَلَّمن إلا مع أزْواجهن وذَوي قرابَتِهن ، وإذا تَكَلَّمن مع الرجال يتكلَّمن بخَجَل واستِحياء ، بخلاف ما رآه في الطليانية ومن معها من النساء . وعندما يتم هذا القَدْر من التَّوازي في إيراد الخصائص الذي تَستلزمه صِناعة الْمَحاجَّة بين يدي قضية على ذلك القَدْر من الحَساسية - يُسارع الشَّيخ فيُلقي حُكمًا أوليًا ، لكنه يوهم قارئه بأنه حُكم حاسِم (فأمعن في ذلك النظر وأجال فيه قِداح الفِكْر وقارَنه في نفسِه بعَوائِد نِساء الْمَشْرِقيّين لِيَنْظُرُ أيُّهما أفضَل ، فرأى عوائِد المشرقيّين أجْمَل وأكمَل ، إلا أنَّها أعْوَن على حِفْظ الشَّرف وأصْوَن لِلعرض من أسْباب التَّلَف) .

وهذا اللَّون من الحُكم الموهِم يَدْفَع به الكاتب إغراءً لقارئه المحافِظ وبثًا للطُّمأنينة في نفسه بأن كاتبه من أنْصار تقاليده . ولكن علينا أن نَتذكَّر أن ذلك كله قد تَم إيرادُه بين يَدي الْمُسامَرة الرئيسيَّة عن « النِّساء » وفي مسامَرة

« الخانات واللوكندات » ؛ ومهّد بذلك الأرض لنقاش أكثر عُمقا سوف يُثبت فيه أن حُكمه الذي ساقه من قبل كان مُجرَّد حُكم أولي تَوصَّل إليه هو من خلال المنولوج الداخلي ، وعليه أن يتقدَّم لتَمحيصه من خِلال الدِّيالوج الخارجي ، وهو التِّكنيك الذي يُشكِّل بناء كِتاب « علم الدين » ويُعطيه قيمَته الحَضارية ، ومن خِلال تِكنيك الحِوار سَوْف تُفرَّغ حُجَّة انعزال المرأة عن مُجْتمع الرِّجال من مَضمونها الخُلُقي المرتَبط بها وهو الابتعاد بها عن مظانِّ الخَطأ في السُّلوك ؛ إذ إن ذلك الخَطأ إنما ينشَأ عن خَلَل في التربية ، ويستوي في التعرُّض له مَن عُزِلت عن مجتمع الرجال مَع مَن اختَلَطت به ، وحينئذٍ يكون حالُ من قَعَدت في منزلها من النساء كَحال من تَكون مع الرجال سَواء بسَواء .

ولا بد في كِلتا الحالتين من حُسْن التَّربية في الابتداء « إلا أنك تعلَم أنَّ حُسن التربية يُهذِّب عَقل الإنسان ويُصَفِّي طِباعه ويُعوِّده على الفَضائل ويُبعِده عن الرَّذائِل ، فهو زمام ذلك كله والقاطع لِعرق ذلك من أصْلِه . » وإذا استطاع الحِوار أن يُخَلْخِل الحَتْمية بين سُلوك انعِزال المرأة وحِجابها وناتِجها الخُلُقي الْمُتَصَور ، فإنه يحاوِل أن يَخطوَ خُطوة أخرى لكي يُخلخِل تصوُّر امْتِداداتها التاريخيَّة والجُغرافية ، وهي الامْتِدادات التي تُعطي للعادَة سَند الأصالة وتَتَميز بها الْمَرْأة الْمُسْلِمَة الشَّرقية من المرأة الغربية غير الْمُسلِمَة . ويحاول أسلوب المحاجَّة غير الْمُباشِرة أن يُثْبت أنَّ العادَة في الواقع ليسَت إلا ظاهِرة مَحلِّية لا تَملِك سَند التَّعميم الجُغرافي أو التَّاريخِي ، فَيأتي على لسان الإنجليزي قوله : « ولم أرَ هذه العادة المخالِفة لعادَتنا إلا في بَعْض مدن البلاد الشَّرقية ، فاختِصاصُها بهَذه الْمُدُن القَليلة يَدُل على أنَّه بدْعة حدَثت لأسْباب طارئة فإن جَميع نِساء الأرياف ونساء عُربان البادِية وبلاد العَرب وأهْل المغْرب وسَواحِل الشَّام وأرْض الحجاز لا يَتحجَّبن عن الرّجال ، ورُبَّما قُمْن مَقام أزواجهن في بعض الأحوال كإكْرام الضَّيف والأخْذ والعَطاء مع الأجانِب . »

وسَوفَ تُضاف هذه الخلخَلة التاريخية والجُغرافية إلى الخَلْخَلة التَّربَوية السابقة لتنتَقِل بالجَدل خُطوة أخْرى تُثبت فيها أن عادَة الحِجاب ليسَت من الخَصائص المُميِّزة للعَربية المسلِمة وإنَّما هي على العَكس خاصَّة غريبة عنها وافِدَة عليها « وأظُن أن هذه العادَة مأخوذة من الأعاجم وسَرَت إلى أمثال هذه البلاد عند دُخول التَّتار والتُّرك بها واستيلائهم عليها فنَشأ من عظمتهم وكِبْرهم احتِقار غيرهم ، وأكثَروا للخِدْمة من الجَواري ولَمّا أكثَروا منهن خافوا عدَم رِضاهِن ؛ فمَنعوا حريمَهم من الدُّخول والخُروج والاختِلاط بالرِّجال وألزموهُنّ البيوت والعُزْلة عن سائِر الأجانب . وممّا يقوّي هذا الظَّن اتِّخاذُهم الأغاوات للْمُحافَظة عليهن خارجًا وداخِلاً فنجدُهم ملازمين لهُنَّ موكَلين بهن من قِبل سادَتِهنَّ يخبرونَهم بكُل ما يَحصُل منهُن من قَول وفِعل فتكون دائمًا في اضْطِراب ورُعب وعَذاب خائفة من أن تَزل أو يُقال في حَقِّها شَيء لسَيِّد المَنزل . واللَّذة الطَّبيعية لا تكونُ إلا عند تَساوي المحبّين وخُلوص الوُدِّ بين الطَّرفين . »

وهَكذا يتدَرَّج سلَّم الجَدل من خِلال المُحاورة والآراء غير المُباشِرة في قَضيَّة كقَضية المَرْأة لها حَساسِيتها الخاصَّة في تفكير القَرن التاسعَ عَشْرَ ولها أهمِّية في فكر علي مبارك الذي لم يَكُن فَقط يتأهَّب لهَزِّ التقليد الاجْتماعي الرَّأسي الجذور والَّذي تحتَجب بمُقْتَضاه المَرأة في المَدينة على نَحو خاصٍّ عند الظُّهور – وإنَّما كان يُريد أن يمهِّد الطريق أيضًا للنَّهضة التَّعليمية التي كان يَحلُم بها للأمة ويرى المرأة عُنصرًا رئيسيًا من عناصِرها ، كما أثبتَت خُططه التَّفصيليَّة وخُطواته العَمَلية فيما بعد .

وإذا كان الأسلوب التَّلقيني في « علم الدين » قد أضاء لنا بَعْض جوانب الرِّسالة التعليمية لذلك العَمل وقادنا أسلوب المَحاجَّة والجدل إلى جوانب من الرِّسالة الاجتماعية – فإن الأسلوب الأدبي يمكِن أن يَفتح الباب واسِعًا

أمام كثير من ألوان الرِّيادَة الأدَبية لهَذا العمل الْمَوضوعي الهامّ .

وتتمثَّل هذه الرِّيادة حينا في هَيكل العَمل الأدبي وتَصنيف النُّقاد له وحينًا آخر فيما أثارَه ذلك العمل من قَضايا أدبية وما قدَّمه من أشكال فنِّية ، فهو يصنَّف في جنس الرِّواية التَّعليمية ويُعَدّ من هذه الناحِية عند بعض النُّقاد « أوَّل رواية في الأدب العربي في القَرْن التاسع عشْرَ وكاتبه روائي مَوْهوب أحَبَّ القِراءة والرِّواية مُنذ سَنوات إقامَته بالمدرَسة العَسْكرية ببمبيتز . وكان يمكن أن يكون روائيا كبيرًا لولا أن شَغَلته الحياة السِّياسية والعملية في مصر [١١] . وهو يطرَح من هذه النَّاحية شَكلاً أدبيًا تأثر فيه بقراءاته في الأدب الأجنبي مُمَثلا في شكل الرِّحلة التعليمية الذي كان شائعا في الأدب الفَرنسي في النِّصف الثاني من القَرن التاسع عشرَ كما أشَرنا سابقًا ؛ ومن ثَم فهُو ليْسَ امتدادًا للأشْكال القَصصِية التي كانَت من قبل في الأدَب العربي مثل المقامَة ، والتي ظَلَّت حية في بعض صُورِها الحديثة في عصر « علم الدين » وبعده حيث كتاب المويلحي « حديث عيسى بن هشام » نحو ١٨٩٨ ونشرها ١٩٠٧ [١٢] -وإنما يندَرج في الجنس الرِّوائي ، سَواء كان رواية تعليميَّة أو رواية من روايات السِّيرة الذاتية التي شاعت فيما بعد في الأدب العربي على يد طه حسين والعقاد والمازني والحكيم ونجيب محفوظ ، وإن كان الطابَع الموسوعي أو الحِرص على تقديم المعرفة قد طَغى على الجانب الرِّوائي فيها .

لكنَّنا لا نَستطيع مع ذلك أن نبتَعِد بحكاية « علم الدين » عن الوسائل الفنِّية التي كانت متَّبَعة في الأدب العربي والتي استفاد « علم الدين » منها في تَجْميع شَتات الحِكايات الْمُتناثِرَة ، مثل استخدامه لفكرة قصة الإطار التي كانت تشكِّل القالَب الرئيسي للأعمال القَصصية القديمَة كما هو الشَّأن في « ألف ليلة وليلة » [١٣] ، حيث تُشكِّل علاقة (شهريار) و(شهرزاد) قصة إطار ممتَدَّة وينبُت تحت جَناحِها عشَرات القِصص الفَرْعية قبل أن تَنتهي القِصَّة الأصلِية .

ولقد استَخدم علي مبارك ذلك التِّكنيك – وإن كان قد طَوَّعه لهَدفه التعليمي التَّنويري – فَمَلأ خَلايا قِصَّة الإطار حينا بالمعرفَة والمعلومات وحينًا بالقِصَص الفَرْعِية . وليست الحكاية الرئيسية لعلاقة (علم الدين) والرجل الإنجليزي بدءًا ونموًّا ونِهاية إلا قصَّة إطار لهَذِه الرِّواية تَنشأ خِلالها عشَرات القِصَص والفوائِد الأخرى .

على أنه يتَجسَّد أحيانا خِلال « علم الدين » قصص إطار فرعِية تُشكِّل بدورها خَلِية متوسِّطة تتبَعها بعضُ الخَلايا الصَّغيرة .

وربما كان أوضَح تَجْسيد فني لهَذه الظاهِرة يتحقَّق في قصة « يعقوب » التي امتدت خيوطُها من المسامرة الثالثة والخمسين – والتي تحمل عُنوان « حكاية يعقوب » – ولم تختم إلا في المسامرة الثانية بعد المائة والتي تحمِل عنوان « تتمة حكاية يعقوب » واستغرَقت بذلك أكثر من ثَلاثمائة صَفحة قطعتها من البداية والنهاية ، لكنها تَخلَّلتها عشَرات القِصص الأخرى عن أحْوال البحار وغابات أفريقيا واكتِشافات المعادِن وحَياة الكنيسة والدّير والحَياة في مدينة لندن ونَشاط الحِرَفيّين في مدينة يورك وغيرها .

و « حكاية يعقوب » من هذه الناحية تمثِّل قصَّة إطار مكتَمِلة تقتَرب من التِّكنيك الفني في « ألف ليلة وليلة » ، وليس هذا المجال اقترابها الوَحيد من « ألف ليلة وليلة » بل إنها تَستعير كثيرًا من موضوعاتها : فيَعقوب يُقدَّم في الواقع على أنه يَتيم كان يعيش مع أخته في مدينة يورك بإنجلترا ، ويُفهَم من سياق القِصَّة فيما بعد أنَّهما مَسيحيان مِصريان ، وقد ماتت أمُّهما بعد أبيهما فَتُركا لرِعاية الملاجئ التي عَلَّمته حِرفة صِناعة الأحْذِية وعلمت أخته العمل في المنازِل وخرَج ليَلتَحِق هو للعمل عند صانع أحذية طيِّب .

ويبرع في صناعته في زمن قصير ، ولكنَّه يتطلَّع دائمًا إلى التِّجارة فَفيها كلُّ الرِّبح وإلى المغامَرة في البحار ، وتلك نَزْعة واضِحة من نزَعات « ألف

ليلة » في كثير من قِصَصها ومنها « قصة السندباد » على نحو خاصٍّ التي سوف يتمثّلها يعقوب ويُعيد تقديمها فيشتَري بمدَّخراته بضاعة ويَبْحث عن سَفينة مبحِرَة إلى شاطئ أفريقيا وعلى ظَهر السَّفينة يتعلَّم حِرْفة الملاحَة ليُضيفها إلى مهارَة التِّجارة . ولكن تهب عليهم عاصِفة بَحْرية بين أفريقيا وجزر الكَنار . وتذكِّرنا أوصافها بعواصِف السِّندباد . وتتحطَّم السفينة ويغرق ما فيها ومن فيها ، ويجد يعقوب نفسَه ملقًى على الشاطِئ بين الحياة والموت فيستَعيد قُواه ويكتَشِفَ أنه في مَنطِقة مُقفرة إلا من الغابات الكَثيفة . ويُقيم لنفسِه جُحرًا ويتآلَف مع الطَّبيعة حتى تكتَشِفَه قبيلة من السّود فتَسوقه إلى وَسَط الصَّحراء ، فيقيم معهم عامَين حتى يأتي السائح الإنجليزي (يوسمان) فيأخُذه معه . ويقسِم كما فعل مع السِّندباد أن لا يعود إلى المغامَرة .

وفي أرض الذَّهب يستَقِر به المقام هناك وهو يَزداد شَوْقًا وحَنينا إلى أخته وإلى أن يعود إلى صِناعته في الأحذية ويَحلُم بلِقاء أخْته ويعود إلى لندن ليبحَث عن مُدَّخراته التي كان قد تركَها وَديعة عند زوجَة القُبطان الذي رَحل معَه فيجدها قد أودعتها في بنك فزادت قيمَتها . ويعود إلى يورك ليهتدي عن طريق مُعلِّمه في صناعة الأحذية إلى بيت أخته التي كانت ماتت سيِّدتها فآثرت العمل في خِياطة الملابس وأقبل عليها الناس فتحسَّنت أحوالها المادِّية ، لكنها كانت تبدو – رغم ذلك – شاحِبَة شاردة فحار في أمرها وشأنِها فراوَغَته ، ثم اختفت فَجْأة من حياته فضاقت الدُّنيا به والمنزل والناس .

وعاد يومًا إلى البيت ليَجد رسالة من أخته تُخبره أنها اختارت الرَّهْبنة وآثرت حَياة الدّير لتُقيم فيه بَقيَّةَ حياتها ، واخْتارت ديرًا منعَزلاً في أعالي الجبال ، فراسَلَها ورجاها مَرّات أن تعود أو أن تبوح بسِرّ حُزنها لتُخفِّف عنها لكنَّها كتبت له أنها قررت أن تكون عروس المسيح وأنها ستَسْمح بلِقائه إذا قرَّر فقط أن يكون « والِدًا » لها يوم الاعتِراف ، وهنا يقدِّم لنا علي مبارك صفحة

أدبية راقية عن التفاصيل الكَنَسية لذلك التقليد يقول :

« وبينما أنا كذلك جاءني خبر من رئيسة الدّير بأنَّه قد أعِدّت لنا دِكة نجلِسُ عليها يوم المحضر وهُو اليوم القابل فأقمت بقية اليوم واللَّيلة بتمامِها كأني أتَقلَّب على جَمر الغَضا ، حتى أسْفَر الفَجْر فقُمت إلى باب المعبَد الذي هي فيه فوجَدْت هناك خَلْقًا كثيرين فوقَفْت معَهم ، فجاء رَجُل وأخَذ بيدي وأجْلسني على الدّكة قريب المحراب ، فصِرت أقلِّب نَظري يَمينا وشِمالاً ، ثم بَعد بُرْهة فُتِح باب صغير فخَرجت مِنه أخْتي وعَليها من الجَمال وثبات الزّينة ما لا يوصَف فنَسيت عند ذلك هَمّي ، واعتَراني من الخُشوع وتَعظيم الدّين ما لم يَكُن من قبل ، وكنت أنظر إليها بعَيَنَي الْمَحَبة والتعظيم وهي تَخْطِر . . . حتى أجلَسوها تَحْت مِظَلَّة ، ثم تجرَّد أحد القِسّيسين عن زينَتِه وأبقى عَليه ثوب كتان ، وصَعِد الْمِنبر وخَطب خُطْبة قصيرة ذَكر فيها سَعادة البِكْر التي حضَرت و وَهَبَت نفسَها لِخدْمة المسيح ، وفي الحال تَفوَّحت الرَّوائح الذَّكية من جميع جِهات المعبد ، وكانت الناس تُقلِّب النَّظر من القِسّيس إليها ومنها إليه ، ثم نزل من فوق الْمِنْبَر ولَبِس ثيابه الرَّسمية ، وأمر براهِبَتين فأتتا بأختي إلى آخر درجة من المحراب ، فهناك جثَت على رُكبَتيها ثم دَعوني لأُؤدّي واجبات الأبوَّة ، مَثُلتُ بين يدي القسيس لأناوله الْمِقص ، فرجع حينَئذ ما كَنت وظننت زوالَه وعظم عندي الكَرب ، وظَنَنْتُ أنها لم تتمالك نفسَها ، بل كادت أن يُغشى عَليها إلا أنَّها نظَرت إليَّ نظرة معتَذِر متَجلِّد فهمَدْت وداخَلَني خُشوع ثم أجْرى الْمِقص على رأسِها فأسال شَعْرها الذي كان يَسْتُرها إذا نشرته ويلحَق بالأرض إذا أرسَلَته ، ثم أتى لها بثَوب من صُوف فلَبِسَته وبخِمار فغَطَّت به رأسَها و وجْهَها وبرداء من كتّان فتردَّت به .

« وحيث كان خُروجها من الدُّنيا وزهدها فيها لا يَتِم ولا يكتَمل إلا بصُورة موتِها ودَفنها كالميت الحَقيقي ألقَت نفسها على الرُّخام كالميت

فكفّنوها و وَضعوا حولها أربع شَمْعات وقد أخذ القِسّيس الكتاب وهو بملاليه الرَّسمية والرُّهبان يحفّون به . وكنت حينَئِذ قريبًا منها حريصًا على مَعرفة جميع ما يحصُل من الحَركات فسَمِعت صوتًا خَفِيًا من داخِل الكَفَن وصل إلى أذني ولم يَسْمَعه غيري وألفاظه : يا إله العالمين ، ربّ السَّماوات والأرض أن تجعَل هذه اللحظة آخِر عمري حتى لا أقوم من موضعي وأن تَصُبّ على أخي – الذي لم يُقاسِمني فيما جَنَيْت من الخَطيئة – فيطمئنّ قلبُه ويَعيش عيشَة مَرضيَّة . » (١٤)

وهذه صفحة من الأدب القصصي الرَّفيع ، تَشِف عن مَقدرة فَنِّية رائعة في تَتبُّع التفاصيل ورَصْد الْمَشاهِد الدَّقيقة وإثارَة الْمَشاعِر الكامِنَة وتَخْليص اللغَة من أوشاب مُحسِّنات العُصور الوُسْطى ، وهي نَموذج لِمَواقف قَصَصِية كثيرة في (علم الدين) تضمَن لعلي مبارك مكانًا رائِدًا متميزًا في الأدب القصصي العربي الحديث .

إن علي مبارك الذي برَع أيضا في صِياغة قِصّة حياته الذاتية في الخطط التوفيقية وقدم صفحات رائعة صور فيها الذي عاناه ، يَعود هنا لكي يصور في براعة الاغتِراب في حياة الآخرين . ويُلفِت النظرَ اهتمامُه في « علم الدين » بالْمِصْريين المغتَربين في أوربا . وإذا كنا قد رأينا في « حكاية يعقوب » نموذجًا لحياة مسيحي مصري في إنجلترا لا نعلم شيئًا عن رحْلة أسرَته ، ولا كيف بدأت قصتّه ولكنّنا نعلَم كيف ستنتهي لأن آخر عبارة قالَها يعقوب للشيخ علم الدين : « وقد عزمت على أن أقيم بأرض مصر » ؛ إذا كنا نحن هنا أمام نهاية بلا بداية – فإننا على العكس من ذلك نجد أنفسَنا أمام بداية بلا نهاية مع قصة مسيحي مصري آخر مغترِب في فَرنسا ، تقدِّمها لنا المسامَرة التاسعة والثلاثون تحت عنوان « حكاية المصري الغريب » .

ومنذ البدء لا نجِد اسمًا لهذا المصري الغريب في فرنسا ، كما حمَل زميله

الغريب في إنجلترا اسم يعقوب . واختفاء الاسم هنا له مُسوِّغه ، فالْمُشْكِلة التي عاناها هذا المصري الغريب كانت مشكلة جَماعة لا فرد ، وقد بدأت مع دخول نابليون مصر واستقراره المبدئي الذي أغْرى طائِفة من الناس بالانضمام إليه والعمل في جيشه « وكان في مَن كَتب اسمَهم في العسكرية كثير من القِبْط الْمِصْريين ونصارى الشام ومن بقي من الْمَماليك الذين كانوا بها قبل دخول الفَرنسيس إليها . ولَمّا وقَع الصُّلح وتأهَّب جَيش الفرنسيس للرحيل خرج من العسكرية مَن خرج وبقي مَنْ بقي فكُنْت ممَّن بقي وكان عُمري إذ ذاك قريبًا من ثلاثين سنة ، وكان السبب في بقاء مَن بقي مع الفَرنساوية أن أهل مصر كانوا يتوعَّدون كل مَن دخل في زُمرة الفرنساوية بالقتل وبغَيره ، فلذلك اختَرت البقاء معهم والْمُهاجَرة إلى بلادِهم، وعلى أي حال فالقِسْمَة غلَبت . »

على هذا النحو تبدأ حكاية الْمِصري الغريب ، وطائفة مَعه كان عدَدُهم أربعمائة عادوا مع نابليون إلى فرنسا وأقاموا في مرسليا وعُرفوا أنَّهم أتباع الإمبراطور ، وتزوَّجوا بفَرنسيات وعَمِلوا في الجيش والمواني وطابت لهم الحياة ، غير أن الأحوال والأحداث انقَلبت لغير صالح بونابرت فتوالَت هزائِمه وبدأت بقايا الْمَلَكِية تنتَعِش في فرنسا سنة ١٨١٤ التي أطيح فيها بنابليون فانفجرت الثورة في مرسليا ضد كل أتباعه ومؤيِّديه ومِنْهم هؤلاء المهاجرون الذين لَحِق بهم كثير من الذُّل والهَوان، ويعود بونابرت من جديد سنة ١٨١٥ ، ويُمسِك بزِمام الأمور فيما يسمّى بحُكومة الْمائة يوم ، فيُنعش هؤلاء الضُّعفاء ويجاهِر بعضُهم بإعلان مَشاعِر الفرَح ، لكن معرَكة واترلو الشَّهيرة سنة ١٨١٥ لا تلبَث أن تَقضي على بونابرت فيعود الْمَلكِيون من جديد ، وفي هذه المرة لا يكتَفون بتَعذيب هؤلاء الْمُهاجرين ، ولكنهم يَذْبحونَهم ذَبْح الشّاةِ عن آخرهم ، ولا يُفلت هذا الْمِصري الغَريب إلا

بمُصادَفة فلَقد كان في الْمَدينة وعاد ليَجدَ رفاقه وزَوْجَته وأولاده قد ماتوا جميعا وليس أمامه إلا أن يَجْتَرّ الحَسَرات ويذرف الدُّموع ، ويتركه علم الدين في هذا الموقِف مشكِّلا بِداية بلا نهاية ومُفجِّرًا موقِفًا إنسانيا يحمل بذرَة عمَل روائي كبير .

إن السِّمة الأدبية لـ « علم الدين » ، لا تتجَسّد فقط في الهيكل الأدبي الذي يغلِّفها – سواء من خلال انتمائها إلى عالم الرواية التعليمية أو رواية الترجمة الذاتية أو اصطِناعها وسائل فنية شاعت في الفن القصصي العربي القديم مثل قِصَّة الإطار ، وإنتاجها من خِلال ذلك مَشاهد قصَصية ناضجة – ولكنَّها تتجسَّد بالإضافة إلى ذلك أيضًا في القَضايا الأدَبِية التي أثارها ذلك العمل الكبير وأهمّها قضِية الْمَسرح والغِناء والمقارَنة بين واقعهما في مصر في عهده والواقع الذي رآه في فرنسا .

ولنذكر أولا أن علي مبارك كان من مُتذوّقي الفن ، وأنه كان يحضر مجالِس الغِناء في عصره التي كانت تَدور فيها فيما يَبدو أحاديث عن مشاكل العَصْر ، ومنها المشاكل السياسية بالطبع ، وكانت الثَّورة العُرابية في عهده تُسيطر على مَجْرى الأحاديث ، ولم يكن متحمِّسًا لها . ويَذكر الإمام محمد عبده أنه قد حضَر مع علي مبارك مناسَبات كهذه ، ولَمّا لم تكُن تُعجب علي مبارك بعض آراء العُرابيين فكان يقول « نسمع الْمَغْنى أحسن » [١٥] .

ويبدو كذلك من كتابات علي مبارك أنه كان يُتابع النَّشاط المسرحي الْمَحْدود في عصره في مصر ، ويذكر في علم الدين حَديثا عن فرقة مسرحية أغفَلتها كتُب تاريخ الآداب مثل فرقة « أولاد رابية » ، وهو يتصدّى لها في مَجال المقارَنة مع ما حدَّثه عنه الْمُستشرِق الإنجليزي من واقع الْمَسرَح ورِسالته في أوربا لذلك العصر .

لقد خَصَّص علي مبارك واحِدة من أطول مُسامَراته وهي المسامرة السابِعة

والعشرون للحديث عن « التياترات » فتَعرَّض للأغاني وللأداء المسرحي راصدًا ومقارنا ، وهو يَنْعى على الغِناء في عصره ما نَنْعاه نحن اليوم على الغناء في عصرنا فالنَّص الغنائي حتى عندما يقارَن بالنص الغنائي القديم يَخْلو من القِيَم الرَّفيعة ويكاد ينحَصِر في معاني الغرام المتداوَلة . يقول : « ومِمّا نأسَف عليه أنّا نَرى فيما نُقِل إلينا من أغاني القُدماء في كتب الأدب كلِمات تَحُثُّ على الكَرم والفُتُوّة والنَّخوة ، ولا نَرى الأغاني عندنا في هذه الأعصار إلا مَقصورة على العِشْق والشَّهوة ، فلا ترى لها أثرًا يُحمَد في التربية وتهذيب الأخلاق ، ربَّما كانت في بعض الأحوال مِمّا يَضُرّ بذلك . »[١٦]

أما المسرح فلا أظُن أن حَديثا قيل في القرن التاسع ، يرفَع من قيمة رِسالة الْمَسْرح في تَربية الشُّعور القومي والخُلقي ، يَعْلو على حَديث علي مُبارَك . لقد عرض لواقع العُروض المسرحية في عصره الْمُمثَّلة في فرقة « أولاد رابية » وأوضح أنهم يأخذون بصِفة عامَّة هيكل المسرح الأوربي و وَظيفته منهم « يَدخلون في تقليد بعض أحوال حاضرة أو أمور ماضية يأخذُون في تمثيلها وتَصويرها وإبرازها في معرض الْمَحْسوس الْمُشاهَد ، سواء كانت أمورًا اخْتِراعية وَهْمية لا مستَند لها سِوى المخيِّلة ، أم كانت أمورًا حَقيقية حَصُلت في الواقع ونفس الأمر . وقد يكون لهَذه التقليدات في بعض الأحيان نَفْع في الجملة غير أن هذا النَّفع القليل الذي يأتي عادَة من التركيز على الشيء القَبيح والسُّخرية منه تَذهب فائِدَته مع عَدم الالتزام بنَص مَكْتوب والإغراق في الفُحش والسُّخف والعَيب مِمّا تأباه النفوس وتَمجُّه الطِّباع من الأفْعال القَظيعة والأقوال القَبيحة ، وهو نفس السُّلوك الذي يبتَعد بكَثير من العُروض الْمَسرَحية في عصرنا عن أداء مُهمَّتها الرَّفيعة التي تَليق بأقدَم الفُنون .

وفي المقابِل يقدِّم الجوانِب الإيجابية في العرض المسرحي كما رأها في أورُبا ، ومنها الالتِزام بنَص رفيع : « ومن أداب التِّياتر أن لا يقال في مجامَعة

إلا ما يؤخذ من تأليفات مُتَّفق على موافَقَتها لتَهذيب الأخلاق والطِّباع والعادات . . . للْمُحافَظة على مَمدوحِها والتَّباعد عن مذمومِها . . لا يفعل ولا يقال ما يُخِل بالأدب والكَمال . » وعندما يتفِق للْمَسرحية النص الرفيع الْمُستَوى والأداء الفنيّ الْمُحكَم فإنها يمكِن أن ترتَفع في « علم الدين » إلى مُستوى خادِم الشَّريعة ومُحقِّق مقاصِدها ، فلم يجدوا أحسن من التِّياتر للوُصول إلى هذا الْمَقصد ، فإنه مع موافَقته للأغراض واللَّذات والشَّهوات يُهيِّئ النفس للتحلّي بحُسن الشَّمائل وصِفات الكمال ، والاستِكْثار منها والتمكن فيها ، والتباعُد عن ذَميم الأخْلاق ورَديء الطِّباع ، فهو بهَذه الحالة كالخادِم للشريعة التي تأمُر بالخَير وتَنهى عن الشر . ومسألة خدمة الشريعة عنده تأتي من أن الأداء المسرحي يُمكِن أن يجسِّد الأمور الغَيْبية في قالب حسّي يَزيد من تَرغيب النفس أو ترهيبها .

لكن إطلاق عبارة بهذه القوة في القرن التاسعَ عشرَ ، يبيِّن إلى أي حدٍّ كان يَوَد علي مبارك أن يهيِّئ الطَّريق أمام تجربة الآخر لتَبْلُغ الفائدة منها مَداها دون جُمود أو تَخوُّف .

وهو ينطَلق مركِّزًا على جانِب من مُهِمة الْمَسرَح في العِلاج الاجتِماعي وتأديب النفوس ، وتهذيب الأخلاق وتربية الأمة . وهو يضرِب مثلا بسَيطرة أصحاب رأس المال على ضَمائر بعض الحُكام أو القُضاة ، وكيف أن الفن الْمَسرحي يستطيع من خِلال التَّجسيد والتهكُّم تَعرية الْمُؤامَرات التي تتِم في السِّر والكِتْمان ، وتَجسيدِ الرَّذائِل التي تَختفي خَلْف ثِياب التَّمويه والقَذارَة ؛ ومِن هنا يكون للفَن سَطوة أكبر تأثيرًا من سَطوة القانون والحُكم . وكما يقول علي مبارك « لا يَخْفى أن أكثر أمور الناس وأحوالهم لا تدخُل تحت حُكم القوانين البشَرية ، وبذلك يَخلُص من عقوبتها كَثير من سَيِّئات الناس ويَخلو عن الْمُكافَآت كَثير من حَسَناتهم . ومن شأن التأثير أن يستَحوذ على كل ذلك

فيُدخِله في بابه وينظِمَه سلْك لِما به ، ويكشِف عن قُبح الشَّر وشومه لتَنكُف عنه نُفوس أربابه ويظهر فَضْل الخير وينوّه به لتقوى فيه رغبة طُلابه . »

والْمَسرَح من خِلال هذا كله يشكِّل مِنبرًا رئيسيًا من مَنابر تَنوير الأمة التي كان يبحَث عنها علي مبارك لبَثّ الثقافة للشَّعب كله وعدَم اقتِصارها على تلاميذ المدارس . إنه على حد تعبيره هو « مدرسة عِلمية لجَميع الأحوال السِّرية ومِصباح يُستَضاء به في الأحوال الباطنية . » وانطلاقًا من هذا يُمكِن أن يشكّل رافِدًا ثقافيًا لتَقريب الْمُستوى بين الطَّبقات وتدفُّق الْمَعرفة من طائفة إلى أخرى. وما أدق تَعبير علي مبارك الذي يستَحق أن يُكتب في واجهة مَسرح الدَّولة الرئيسي على النحو الذي تُكتَب به عبارات مؤثِّرة معبِّرة عن الهَدف مُذكِّرة به في واجهة الكوميدي فرانسيز والأوبرا في باريس ، والتي لا شَك أن علي مبارك قرأها فَصاغَ على نحوٍ منها هذه العبارة الدقيقة :

« التياتر قَناة عَذْبة بين أفْراد الأمَّة يَسيل بها ماء العِلْم والْمَعرفَة من الأعْلى إلى الأدْنى ومِن العُلَماء والخَواصّ إلى الجُهّال والعَوام فتزْداد العَلائق التآنُسِية وتَقوى الروابط الودادِية وتَعُم الْمَنفَعة وتَتم الفائدَة فإذا كان التِّياتر بهَذه الْمَثابة فهُو أحسَن الْمُبتَدَعات البشَرية وأجْمَلها وأعظَمها فائدة وأكملها . »

لقد عمَّق كتاب « علم الدين » الفِكْرة الرئيسِية التي كان يعتَنِقها علي مبارك وهي أن الاستِفادة بتَجربة الآخرين معَ الْمُحافظَة على خصائص الذات يمكن أن تقودَنا إلى إنعاش مُقوِّمات الفَرد الْمُتحضِّر والْمُجتَمع الْمُتحضِّر معًا ، وطَرَح من خلال تجربته تلك كثيرًا من الأفكار الخِصْبة ساهَم بعضُها في تحقيق جوانِب من النهضَة خلال القَرْن الأخير ، وما زال كثيرٌ مِنها صالِحًا لإثارَة التَّساؤلات حَولَه والاستِفادة من رَحابة نَظْرَته وعُمْق مصدَره وثراء إشعاعاته .

الفصل الثاني

يحيى حقي

عِندما يُصبح الرّاوي ناقدًا

الصُّعوبَة التي يَجدها مؤرِّخ النَّقد الأدبي ، عِنْدما يُحاول أن يتلمَّس الطَّريق إلى ملامح يَهتدي بها للتَّعرف على يحيَى حقّي الناقِد ، وهو يشُق طريقَه بالضَّرورة أولاً بين سَيل من مؤلَّفاته الإبْداعية والنَّقدية والفِكْرية – قد لا تَكمُن في قِلَّة المادَّة ، أو تعدُّد الرَّوافِد ، أو اتِّساع المساحَة التي تمتد عليها ، بقدر ما تكمُن في هاجِس لا تستطيع أن تقاوِمَه بتَداخل الألوان والألْحان والأمواج وأنت تُواجه سَيلاً متدفِّقًا من الآراء والأفكار ، يكاد يشْغَلك حتّى عن نفسِك ، وقد لا يجد الْمَرْء تَعبيرًا أدَق عن صُعوبة مهمة مؤرِّخ النَّقد في هذه الحالة ، من تعبير يحيى حقّي نفسه عندما كان يتحدَّث عن غزارة الفَيض الذي تهبه إحدى شخصياته وعن صعوبة الإحاطة والرصد قائلاً : « هل تستطيع أن تستَوقِف الشّلال بمِسْمار تَغرزُه في وسطه ؟ سَيَكتَسِحه هو وخشبتك التي تُريد أن تدقَّه فيها لكي تجعَلها بُروزًا لكلام مِنك . »[١٧]

وأظن أنَّ يحيى حقي ينظر من وراء الغَيب للباحثين عن أسس ثابتة على الطَّريقة التصنيفية التي ألِفْناها في الحديث عن المذاهِب النقديَّة مُلوِّحًا بفكْرة « الشّلال والخَشبة » مبتَسِما في وداعَتِه الْمَألوفة مُشفِقًا من صعوبة المحاوَلَة ، غير أن هذا لا ينبَغي أن يَصرف عن مُحاوَلة تَلمُّس الملامح ، ولا نقول إخضاعِها للمَعايير ، فإن سُخرِيَة يحيى حقي تُطل مرَّة أخرى عندما تتحدَّث

عما لا يُهِمُّه في أن يكون الوعاء الذي تتلقى به شَلاله في حجم فِنْجان قهوة [١٨] ، وهي سُخرية خَفيفة قد تَمتد من الشَّخصية التي يرسِمُها إلى بعض « الأوعية » النَّقدية الَّتي تُحاول أن تَختزل الفِكْر في قوالب مُسبَقة فلا يكون نَصيبها منه إلا نصيب الفِنجان من الشَّلال .

هل يمكن إذن الحَديث عن الشَّلال بطَريقة تختَلِف قَليلاً عن تَثْبيت الخَشبة بمسمار فيه ، وعن تعريض فنجان ضيق لمائِه المُنهَمر ؟

* * *

من أين يستَمد مؤرِّخ النقد أفكارَه عن ناقد ما ؟ لعل حَديث الناقِد عن نفسِه في بعض الأحْيان يكون مَدخلاً طَيِّبًا ، إذا استَطاع أن يحدِّثنا عن بعض مراحِله وقراءاته ونَزَعاته ، وأن يَخلُص إلى تَصْنيف بَعض هذه المراحل تَصنيفًا مُرضِيًا . غير أن هذا المنهج - إذا صَلُح مع نقاد آخرين - فإنه ينبغي الاحتِراس منه إلى أبعد مَدًى مع ناقد مثل يحيى حقّي ، يَستخدِم اللُّغة الإبداعِيَّة بمُستَوياتِها المختَلِفة حتى في الكتابة النقديَّة ، ويَرْكَن إلى لَونٍ من السُّخرية الهادِئة حتى بنفْسِه ، والتواضُع الشَّديد ، والتطامُن الخادع ، الَّذي لا يمنَعه في النهاية من أن يقول كل ما يريد على طريقَته . لكنَّ طريقَته الفنية المُراوِغَة تلك ، لا ينبغي أن تؤخَذ فيها الأمور على ظواهِرِها ، فقد يوهِمُك أنَّه يُريد التحدُّث عن عدم مَحبَّة شيء ، ليقول لك إنه يحبُّه حبًّا شَديدًا ، وقد يُعطيك مَدْخلاً عن الشرق لكي تجِد نفسك في قلب الغرب ، وقد يقول لك إنه نجَح في إزالَة شيء من نفسه لكي يَدلَّك على مدى عُمق جُذوره فيها . وكثير من لوحاته الإبداعية تحمِل هذه السِّمات .

وانظر مثلاً إلى مقالته التي تحمِل عنوان « ناتاشا أو كيف شفيت من الأدب الروسي » [١٩] حيث يكتب مقالاً عن فترة إقامته في إستانبول في بداية الثلاثينيات وعن مخالَطته للجالية الرّوسِية هناك ، و ينتهي منه بهذه العبارة

« وشَمِلني جوٌّ أختَنِق فيه . . فقَفَزت من الْمِقْعد وهَربت ، ولَمّا خَرجْت إلى نور الشّارِع الرَّئيسي ، نَدَّت مِنّي تنهيدَة عَميقَة ، كأنَّما انْزاحَ عن صَدري حِمْلٌ ثقيل ، كانت هي علامة شِفائي الأكيد من هَوَس الأدب الروسي ، ومن عشق ناتاشا . »[٢٠] ومع أن عُنوان الْمَقال وخاتِمَته تتحدَّث عن « الخلاص » فإن رُوح الْمَقال وكلّ سُطوره ، تتحدَّث عن شِدة التأثُّر بالأدب الرُّوسي : ترجنيف ورِحْلاته للصيد ، دِستوفسكي وبيت الْمَوتى ، شَخصيات الجَريمة والعِقاب ، والبَحث عن الشَّخصيات التي يترجَم بها الأدب الروسي القصصي وتَخيُّل لقائِها والعَيْش معها وتَقليدها . . إلخ . ومن هذه الناحية فإن اعترافات يحيى حقي بأنه نَجَح في التخلُّص من الأدب الروسي ، لا ينبَغي أن تَحمِل الدَّلالة الْمُباشِرة ، ولا أن ترتِّب عليها النَّتائج السَّريعة ، بل قد تَقودنا كما رأينا إلى النتائج الْمُقابِلَة .

ولأن يحيى حقي يكتُب النَّقد بنفس الرّوح اللُّغوية التي يكتُب بها العَمل الإبداعي – وهو عنده بالفِعل عمل إبداعي – فلا ينبغي أن تُؤخَذ « اعترافاتُه » مأخَذًا مباشِرًا ، أو أن نُرتِّب عليها نتائج تَصنيفِيَّة . ولقد كانت بعض النصوص الَّتي تضمَّنها كتاب يحيى حقِّي « خُطوات في النَّقد » تَنتمي إلى هذا النوع من الاعترافات الذي أشَرنا إليه ، فلقد صَنَّف نفسه بأنه « ناقد تأثُّري » : « لا أنكر أنني لم أخرج عن دائرة النقد التأثُّري ، فليس في كلامي ذِكر للمَذاهب ، ولعل السَّبب أنني لم ألتَحِق بكُلِّية آداب في إحدى الجامعات . »[٢١] وقد تنبَّه الدكتور مَندور إلى ما يمكن أن يوحيه الجزء الأخير من الاعتراف ، بعدم اكتِمال الثَّقافة النقدِيَّة ليحيى حقي غير المؤهَّل جامعيّا في هذا الْمَجال فأشار إلى أنه « داهية خدعنا عن نفسه ، فثقافته التي يحمِلها أكثر من ليسانس الآداب ، وأعلى بكثير من ثقافة كثير من الدَّكاترة . »[٢٢] لكن يحيى حقي يبالغ أحْيانًا في التَّواضُع ونقد الذّات حين يتحدَّث عن مقالاته النَّقدية التي

كتبها في فترة مبكرة وجمعها في كتاب « خطوات في النقد » ويُشير إلى أنه غير راضٍ عن النَّبرة التي سادت بعضها :

« لا أكتم القارئ ، أنني وأنا أراجع هذه المقالات ، بعد أن تجمَّعت ، قد ألوم نفسي أو استَسْخِفُها أن بَدرَ مني من قبل كلام ، الآن أَوَدُّ أن لا يكون قد خَطَّه قلمي بجَهل واندفاع وخَطْل رأي ، أنَّني نادِم الآن ومستغفِر لربي ، على اشتطاطي في القسوة على بعض من تَناولتُهم بالنَّقد ، وعلى أسلوب « وخز الإبر » الذي دلس نفسه عليَّ بأنه دِعايَة مَقبولَة لا سُخْرِيَة مَرذولَة . »[٢٣]

إنني اعتقد أنَّنا لا ينبغي أن نَخلُص من هذا مثلاً إلى حكم مُؤدّاه ، أن المَرحلة الأولى من نقد يحيى حقي كانت تتَّسم بالتسرُّع أو الطَّيْش أو الجَهل . . إلخ ، وأن نستَنِد في ذلك على اعترافاته ، فالرجل لم يكفَّ عن وَصْف نفسه بأمثال هذه الصِّفات حتى في المَراحل الأخيرة ، فهو عندما يكتُب عن الإستاتيكية والدِّيناميكية في أدب نجيب محفوظ سنة ١٩٦٣ ويشير إلى ولع نجيب محفوظ بالتَّفاصيل – يقول : « أعترف أن هذه التَّفاصيل تغيظُني في بعض الأحايين ، وإن كنت لا أغفل عن أن هذا الغيظ هو عين الجهل والحَماقة . »[٢٤] وهذه الاعترافات كثيرة في كتابات يحيى حقي وغيره من الكتّاب السّاخِرين ، وينبغي أن يَتناولها مؤرِّخ النَّقد بحَذر ، وأن يَصْرِف همَّه إلى النصِّ النَّقدي ذاته ، فيراه بعين محايِدَة ، وخَطْوٍ لا تجذِبُه إليها أحْبولَةُ الاعترافات وخُدْعَتُها .

* * *

إذا كانت طبيعة اللغة التي يكتب بها يحيى حقي ، هي التي دعتنا إلى أن نأخُذ اعترافاته عن نفسه مَأخَذ الحَذَر ، فإن طبيعة اللُّغة هي التي يمكِن أن تقودَنا إلى مَلْمَح رَئيسيّ من مَلامِح التَّفكير النقدي عنده . والواقع أن « اللغة » في نقد يحيى حقي ، تلعَب دوراً رئيسيّاً في اتِّجاهين مُتقابِلين ، اتجاه

التَّعرف على العَمل الإبداعي الذي يَتناوله ، واتِّجاه التَّعريف به وطَرْح الملاحَظات النقدية حوله ، أي أنَّها مِفتاح الناقد إلى النَّص ومِفتاح القارئ إلى الناقد في وقت واحد .

ويحيى حقي لا ينظُر إلى اللغة في العمل الأدبي باعتبارها قِشْرتَه الخارجيَّة أو زينته البرّاقة ، ولكن باعتِبارها جوهَره الدّال ، لا على نَصيبه من الجَوْدة فحسب ، ولكن على نَصيب الحَضارة التي يَنتمي إليها من الرُّقيّ وسَلامة التَّفكير . بل إنه ليَذْهب إلى أن الخَلاص من كثير من أمْراض الهُزال الفِكْري ، يَكمُن في العِناية باللُّغة : « إن اللغة تلعَب في حياة الأمة المِصْرية دَورًا لا تعرفه لُغة أخرى ، وإن انحِطاط اللُّغة عندَنا ليستَتبع انحِطاط الذِّهن وسُقم التَّفكير ، وأعتقد أن الوَسيلة الوحيدة لبَعْث فَلسفة عربية مستقِلَّة وَسْط الفلسَفات الأخْرى ، لن تكون إلا عن طريق تَجديد الأسْلوب ، وأخذه بالصَّرامة العِلْمية التي لا تَعرف الهَزل ولا الغُموض ، ولا البَيْن بين . . ونحن إذا أمِنّا بضَرورة السَّير في هذا الاتِّجاه سنَجد أن جميع المُشْكِلات الأخرى ، ستُحل من تِلْقاء ذاتِها ، لن تَقوى العامية على هذا التحديد العلمي ، ولذلك لا بد لها أن تُخلي الطريق دون جدال للفُصحى [٢٥] . غير أن هذا لا يعني أن يحيى حقي قَصَر اهتِمامَه على مُستوى لُغوي واحِد حين أعلَن أن التَّحديد العلمي قد يَجعل العاميِّة تُخلي طريقَها للفُصحى ، فمَفهوم الفواصِل بين المُستويين عنده مَفهوم دَقيق ، وهو نفسُه يأخُذ كَثيرًا من بَحْر العامية ، تَعبيرات وألفاظًا ، فيُعيد إلَيها رونَقَها الفَصيح ، وتظَل عنده طازَجة تجمَع بين نَبض الحَياة وسَلامة البِناء ، ومن هُنا فإنه يقول للذين يَكتبون بالعاميِّة : « إنها هي أيضًا لغة ينبغي أن تكتب بعِناية وذوق وبَصيرة ، لقد انتهى أيضًا عهد « مُيوعَة اللَّفظ » وأصبَحت الفِكرة المُتعمِّقة تَحتاج إلى لفظ واضح لا لُبس فيه ولا خِداع ، وإذا استقامَت الألْفاظ في وضعِها الصَّحيح ، استْقام الأسْلوب وأدّى الغَرض مِنه . » [٢٦]

وفي هذا الإطار فإن يحيى حقي يَعود إلى مُحاوَلة اكْتِشاف بعض منابع الجَمال في بنت البَلد ، أمّ مِلاية لف (اللُّغة العامية) ، ويعلن أنه أحد عشاقِها من الْمُتفاصِحين وأنّه « مُتيَّم بهَواها في السر » غارق في حبها لدَباديبه ، لا ينتهي عَجبه لطَبعها رغم طول العِشرة ، تَسحره ساعة ببساطَتها وسَذاجَتها و وَضْع القلب على الكف ، والْمُبادَرة إلى العَفو والصَّفح ، والإحالة على من بيَده الأمر كله . . . . » (٢٧) وفي هذا الصَّدد لا يكُف يحيى حقّي عن التأمُّل في بعض تَعبيرات العاميَّة والبَحث عن جذورها البعيدة ، واكتشاف دلالاتها الْمُتعدِّدة في بَصيرة فَنّان لُغوي ، فيقف مَثلاً أمام العِبارات الدّالّة على الضَّغينة فيها ويلاحِظ كثرَتها ودِقَّة مَدْلولاتها . وقد يقف أمام تعبير منها ، معتَرفا في تواضُع أنه لم يهتد إلى مصدَره ، وهو عبارة « مِدَكِّنْها له » . ولعل معشوقَته بنت البلد بَخَلَت عليه هذه المرة فلم تقُل له إن مادة « دَكَنَ » تعني تَرتيب الأشْياء وتنظيمها ، وأنَّها تستَخدم « الدُّكان » للدَّلالة على المكان الذي تُرتَّب فيه الأشياء ، وأن المادة أيضًا تشير إلى الميل إلى الظُّلْمة والسَّواد ، ويظَل ترتيب الأمور في خفاء أقرب شيء إلى الضَّغينة ، تلجأ إليه لغة « مِلاية لَفّ » في ضربة واحدة من خلال تعبيرها « مِدَكِّنها له » .

وليس من الْمُصادَفة أن يضَع يحيى حقي في أحد كتُبه النقدية (٢٨) دراسَتين متجاورَتين عن ديوانين شِعريين ، أحدهما لأحمد شوقي والثاني لصلاح جاهين ، وأن لا تكون نُقْطة الانْطلاق هنا أو هناك أن أحدَهُما من شُعراء الفُصحى والثاني من شُعراء العاميَّة ، وإنما يكون من مداخِله هنا وهناك ، كيف تستطيع « اللغة » أن تُجسِّد الهَدف السامي للشاعر ، وأن تعقد الصِّلة بينه وبين متلقّيه ، أو أن تُعقِّد وسيلَته اللُّغوية فيحُل الإحْباط مَحَلَّ بُلوغ الهَدف ، أو تقع بُؤرة الضَّوء والتَّألق ، على مكان غير الذي سُدِّدت إليه . إنه من هذه الزاوية يأخذ على « شوقي » شاعر القَبيلة الحَديثَة نزعَته إلى الإكثار

من الحَديث عن نفسِه في نمط من الأسْلوب يسميه يحيى حقي « وأنا الذي » وهو يرد في مثل قول شوقي :

لي دولةُ الشِّعر دونَ العَصْر وائِلَةً مَفاخِري حِكَمي فيها وأمْثـالي
إن تمشِ للخَيْر أو للشَّـر بي قَدَمٌ أشـمِّر الذَّيْـل أو أعثُر بـأذْيالي

ويجسِّد يحيى حقي الناقد ، الضَّرر الذي أصاب الهَدف الفني للشاعر على طريقته في نحت لغة نَقدية جديدة تتآزر في التعبير عن مراميها الدَّقيقة السّامِية ألوان شَتّى مِن فُنون التَّعبير والتَّصوير : « انقلب الشاعِر القائِد إلى نديم مُسامِر ، ولَمّا وجَد نفسَه في غَمرة الأضواء ، اتَّخذ شيئًا فشيئًا صورة راقِص الباليه مَفتونًا هو نفسه قبل الجُمهور برَشاقته في حرَكته . وأجْمل منها عِنده رَشاقة سُكونه ، كأنَّه تِمثال . الحركة هي القصيدة والسُّكون هو البيت . ولأن فن الباليه يجمع بين الموسيقى والتعبير الدِّرامي الْمُنغَّم الرَّشيق ، فإن الصُّورة الْمُرتَسِمة في ذهني لشَوقي ، هي صورة راقص الباليه هذا ، مغرورًا في لُجَّة من الضوء وسط الظلام ، ذِراع مُقَوَّس مرفوع حذاءَ الرَّأس ، وذِراع ممدود بيدٍ مفتوحَة كأنَّها تقول : هذا قلبي على كفٍّ أمنَحُه لك . »[٢٩]

إنَّ هذه النَّغْمة التي تَقودنا من نَمط الأسْلوب أو اللُّغة الْمُستعمَلة إلى البَحْث عن مدى دِقَّة إصابة الهَدف ، مستعينة في تحقيق غايَتِها بوسائل الفُنون الأخرى – هي نفس النَّغمة التي نستَشْعِرها ونحن نرى مُواجَهة يحيى حقي الناقِد لنص من الشِّعر العامي لصلاح جاهين في ديوان « رُباعيات » منطَلِقا من وظيفَة « الجُملة الاستِفهامية » في بناء فن شِعري موجَز ، مثل فن « الرُّباعية » وعَلاقة جُملة الاستفهام فيها بجُملة الخَبر .

وهو حديث تمتَد أصولُه البَعيدة إلى ما يُثيره علماء المعاني في البلاغة العربية ، حول « الجُملة الخبرية والجُملة الإنشائية » ،ولكن هذه الأصول البَعيدة تمتَزِج بثَقافة الناقِد الأدبية والفنية والفلسَفِية ، وبرصْده الدَّقيق للهدف

الذي تَسْعى إليه القَصيدة المكثَّفة الرُّباعية ، والخُطوات التي يتحَرَّك عليها إيقاعُها صُعُودًا أو هبُوطًا لبُلوغ ذلك الهدف ، ففي البيتين الأول والثاني عَرض لأوَّليات الْمَوقف ، وفي البيت الثالث ارتِفاع مفاجِئ إلى قمَّة قد تَبدو للنَّظرة الأولى أنَّها جانِبية ليتبعه فورًا من شاهِق ، كأنه طَعْنة خِنْجر ، يَختم بها البيت الرَّابع فُصول الْمَأساة ، والبيت الرابع هو دَقَّة الْمِطْرقة على السَّندان ، بعد أن كانت مرتَفِعة في الهواء ، لهذا أكره للبيت الرابع أن يجيء على صيغة الاستفهام لأن حبله محدود . »(٣٠)

وإذا كانت بعض مداخِل يحيى حقّي في نقد الشِّعر تكمُن في النَّظرة اللُّغوية ، فربَّما كان هذا امتدادًا طبيعيًا للتَّيار الغالِب في نقد الشِّعر في التُّراث العربي ، وهو امتِداد - كما أشَرنا - سانَده التشرُّب والتَّمثل والاستيعاب وإضافة ثَقافة العَصْر ونِتاج عَطاءاته الْمُتنوِّعة في الآداب والفُنون .

لكن جوانِب الأصالَة في مدخل النقد اللُّغوي عنده ، ربَّما تبدو على نَحو أكثر في « الأجناس الجَديدة » التي ظهرت في الأدب العربي الحديث : الرِّواية والقِصة القصيرة ، واللَّوحة القَلَمِية ، والْمَقال ، والْمَسْرَحية ، وهي أجْناس أسهمت الرُّؤية النَّقدية الثاقِبة ليحيى حقي في رصد كثير من أبعادها الخفية عندما أرَّخ لها ، كما سنرى ذلك في فقرة لاحِقة من هذه الدِّراسة . لكنَّنا نَوَد الآن أن نتأمَّل في كيفية معالجَته النقدية لها من الناحية اللُّغوية ، وهي معالَجة لا تَبدو أهميَّتها فقط في التركيز على عُنصر هامٍّ من عناصِر العمل الأدبي ، ولكنَّها تبدو في مُحاوَلة إحكام الصِّلة بين هذه الأجناس « الوافِدة » وبين التُّراث العربي اللُّغوي ، ومدّ خُيوط أنسِجة هذه الأجْناس ، مع أنسجة الثَّوب الكَبير الذي يمتَد على هيكل الأدب العربي حَتى تتداخَل اللُّحمة والسُّدى هنا وهناك ، وحتى لا يبدو الوافِد الجديد وكأنه لون من « الرُّقَع » التي تُلصق بظاهِر الثَّوب القَديم ، ولم تكن مُحاوَلة كهذه مَيْسورة ، في مُناخ يَدعو فيه

بعض كبار الأدباء إلى التَّقليل من أهمِّية فكرة « الثَّراء اللغوي » وأن يمتد ذلك إلى أن بعض أحَد أئمَّة القِصة - كما يقول يحيى حقي - يعتَرف أنه « لم يفتح قاموسًا واحدًا طول حَياته » ، وإلى أن يعتَرف إمام آخر أنه « لو وضع تُراثنا الأدبي كلّه من شِعر ونَثر في زَكيبة ثم ألقِيَ بها في البحر ، فيما عدا ‹‹ ألف ليلة وليلة ›› » ؛ لَما وجد إثْمًا ولا حَرجًا ولا خَسارة (٣١) . وعندما يكتُب يحيى حقي عن هذا النوع من التَّفكير سنة ١٩٦٧ ، فإنَّه يَستأنف العَزف على نَغَمة الْمَدخَل اللُّغوي والتي كانت إحدى وسائِله الرئيسية في مناقشة كُتَّاب الرواية واللوحة القَلَمية من قبل ، ولسوف يجد أمامه هذه المرة جيلَ القِصَّة القصيرة ، فيحذِّرهم بشدة مما يسميه « الفَقر اللُّغوي » ، ويدعوهم إلى أن « يُحسّوا بأن لا شِعر بلا عشق للشِّعر ، ولا قِصة بلا عشق للقصة وأن لا عشق للقصة والشعر إلا بعشق أهَمَّ وأهم هو عِشق اللُّغة . . فاللغة هي مادتهم كاللون للرَّسام ، والحَجر للنَّحات . . وتختلِف اللغة عن اللون والحجر بأنها كائن حي ليس تَنقُّله من جيل إلى جيل من قَبيل تَناسُخ الصُّور ، حيث تنبت الصِّلة والشَّبه بين السابق والطارئ ، بل من قَبيل التَّطور ، فلا تنعَدِم في الجديد خصائص الأصل . . اللغةَ خَيط لا تستَطيع أن تضَع يدك على نصيبك منه ، وتقول إنه هو هذا ، بل لا بد أن تُمسِكه من أوَّله وتُسايره حتى تَبلُغ ما انكَشف منه لك ، من أجل أن تَفهم ماذا أعطيت منه .

الْمَثل الأعلى في ذهني للكاتِب ، هو الذي يَشْعر أن جَميع ألفاظ اللغة تنادِيه لتَظهر للوُجود على يديه ، لا من قبيل التَّرف ، بل لأن اتِّساع رُقْعته الذِّهنية والرّوحية هي التي تتطلَّبها جميعًا (٣٢) .

إن هذا النص النَّقدي الجَيد ، يمكن أن يُعد من بين أكثر النُّصوص التي تَتناول النَّقد اللُّغوي أهميةً ، وهو يكتَسب أهمِّية إضافية من خلال تَعميق يحيى حقي لفَحْواه وعَرْض الواقع الأدبي لكتاب القِصَّة القصيرة عليه ، مِن

خِلال ربطه الْمُحكَم بين ظاهِرة الثَّراء اللّغوي والقدرة على الْتِقاط الفُروق الدَّقيقة في التقاط الصورة الْمَحْسوسة أو الْمُجَرَّدة ، ثم ربطه من ناحِية ثانية بين الفقر اللُّغوي والوُقوع في براثِن ما أسْماه « الْمُوضة اللّغوية » وهي التي تَجعل من أدباء العَصْر ، نُسخًا غير متمايِزَة من صورة واحدة ، وتجعل عِبارات بعينها تكاد تتردَّد في كل الأعْمال ، وهو يراهِن قبل أن يقرأ قِصّة ناشئة أنه سيَجد فيها عبارات معينة مثل : « دلف ، مارس ، إفراز ، تقوقع ، عفوية » وهذا النوع من التشابه يجعل الأدباء - كما يقول - ينطبق عليهم المثل الشعبي « بصق بعضهم في فم بعض » . ويعمِّق يحيى حقي مفهوم اللازمة اللغوية ، أو « الْمُوضَة اللغوية » ، فيمتد بها ليغطِّي جُزءًا من تاريخ الأدب العربي الْمُعاصِر ، مُشيرًا إلى لازمة طه حسين في ابتداء مقالاته بواو العَطْف وما أشاعَه حَول ظُرفاء عصْره ، من أن هذه الواو يمكن أن تسمّى واو (وابَيِّض النّحاس) التي يبدأ بها الْمُبَيِّضون أيضًا نداءاتهم .

ويطارد يحيى حقي في شَفافية وذَكاء لوازم الستينيات من هذا القرن حين شاع استِخْدام « الْمَصدَر الصِّناعي » انطِلاقًا من الاشْتِراكِية والْمُنظَّمات الشَّبابية والحُلول التَّصفوية . . إلخ . وهو في خلال ذلك كله يضَع أمام عينيه هَدفًا نقديًا ساميًا ، يجعَل الكاتب من خلال أسْلوب « وَخْز الإبَر » وتعبيرات « البَصْق في الفَم » لا يعرف الرُّكون إلى الرّاحة ولا الرِّضا عن الذات لِمُجرَّد أنه ألمَّ بالأسُس الفنِّية لجِنس أدبي ما ، أو قرأ لبعض أعلامه في الآداب الأجنَبية ، أو حتى تشرَّب وسائِلهم في التَّهيؤ لاستِقبال التَّجربة الفَنِّية ، ما لم يَتهيَّأ - على نفس القدر - لعمَلِية الأداءِ اللُّغوي الأدبي الراقِية التي تعرف كيف تَمتَص من اللغة ثراءها ، وتَنأى بخَطوها من الوُقوع في أحابيل « الْمُوضَة اللُّغوية » التي تُمحى معها سِمات الشَّخصية الأدبية .

إن يحيى حقي في بعض الأحيان يعالج ألوانًا من « البلاغة الحديثة » ،

نشكو جميعا من أن كثيرًا من شُيوخ البَلاغة والنَّقد الأكاديمي ومن الدّارسين المتخصصِّين قد قَصرّوا في التعرُّض لها . إن بلاغَتنا القَديمَة التي ما تَزال تُطرح حتّى الآن في مدارسِنا وجامعاتنا ومؤلفاتنا ، تستَمد مُعظَم قيمها التعبيرية من الشعر بالإضافة إلى النصوص الْمُقدَّسة ، لكن التحدي الحَقيقي لِمَدى صلاحيِة هذه القواعد البلاغية للبناء ، جاء من مواجَهة نُصوص الأجْناس الحديثة ، التي لم تَكَد تَحْظى بأيٍّ دِراسة بلاغية تُذكر . ولأن النَّقد الأدبي الحديث ، لم يدخِل في حسابه غالبًا معالجَة فن العبارة في هذه الأجناس ، واكتفَى بمناقَشة الْمَضامين والفلسفات والأيديولوجيات ، وإذا ألمَّ ببناء النص كان تَناوُل العِبارة فيه على استِحياء – فإن نصيب هذه الأجْناس من الدَّرس البلاغي قليل .

ولقد قدّم يحيى حقّي خطوات رائِدة في هذا الْمَجال ، ولننظر إلى محاولة دِراسَة فنّ التشْبيه بين بلاغة الشِّعر وبلاغة القِصَّة (٣٣) . وهو ينطَلِق كعادَته في بعض الأحايين من مثل شعبي يَدور بين اثْنتين من بَنات البَلَد عندما تَتحدَّثان بصَراحة « من غير تَشْبيه ولا تَمْثيل » وهو ينطَلِق من هذه الْمَقولة الشائعة إلى « أن المعاني قد تَبلُغ تَمامَ كمالِها وبريقها عند تَمام تجرُّدها من التَّشبيه والتمثيل ، وهذه قمة البلاغَة عند مُنتَهى ما يقدر العَقل على تصوُّر هذا التَّجريد لها ، وتلك إشارة أولى لَطيفة إلى جانب رَئيسي من جوانِب التَّعبير ، لم تُعطِه البلاغة الحقيقِيَّة حَقَّه من التَّقْنين ، حين دارت مباحث الصورة غالبًا في دائرة الْمَجاز من تشبيه واستعارة ، لكنه يتقدَّم من هذه الْمُلاحظة الأولى إلى التحدُّث عن التشبيه ، ويلفت النظر إلى أن الفَخامة التي كانت تكتَسبها العبارة من خلال التشبيه والتَّمثيل ، بدأت تَحِلّ محَلَّها عند كثير من الكتّاب العالَميّين من أمثال إرنست هِمنغْواي نزعة البَساطة . لكنَّنا نجِد أنفسَنا أمام تُراثٍ مولَع بالتَّشبيه والإكْثار منه ، هو وَلَع قد تيقن مع طبيعة مرحلة المشافهة التي مر بها الشاعِر العرَبي والّتي كان ينقش صوره من خلاله على الكلمات لا

على الأوْراق ، فيبدو التشبيه وَسيلة مساعِدَة على الْتِقاط الدَّقائق ، ورَبْط الحاضِر بالغائب ، و وسيلة فَنِّيَة ملائِمة ، غير أنها وسيلة وَعْرة الْمَسالِك كما أشار ابن الأثير : « إنه من يَبني أنواع البيان مُستَوعِر الْمَذْهب ، وهو مَقتل من مَقاتِل البلاغة » ، لأنه مَنطِقة للعَثَرات .

وينتقل يحيى حقي بهذا التراث إلى الأجناس الأدبية الحديثة ، فيلاحظ أن الرُّواد في أوائِل هذا القرن من كتاب الفن القصصي ، ورث بعضهم مِزاج الشّاعِر العربي دون أن يُقلِّده تقليدًا أعمى ، بل طوّر التشبيه ليلائم العصر الحديث ، فضم ما هو مادي إلى ما هو معنوي ، وما هو معنوي إلى ما هو مادي « فالرَّجل الْمُتعَب الضائع المسكين عنده ، كأنه عُلبة سردين فارغة مَطروحة على كوم من القمامة في يوم من أيام الخماسين . » (٣٤) ومع نُزوع هذه الطائفة إلى الْمُبالَغة التَّشْبيهية في بعض الأحيان ، فإن يحيى حقي ، كان يأخذ عليها أنها « تترصَّد للتشبيه » وتقطع عليه الطريق ولا تتركه يأتي من تِلقاء نفسِه . وهناك طائِفَة أخرى من كُتّاب الفن القصصي كانت تقِف في الطَّرف الآخر ، فتقتَصد إلى أبعد مدًى في استخدام التَّشبيهات اتباعًا لبعض نظريات الجَمال التعبيرية الحديثة التي ترى أن الحَقائق المجرَّدة هي أبلَغ في التعبير عن نفسها ، وهذه الطائفة تَلجأ بلاغيًا إلى « الصِّفة » لتحل محل التشبيه ، فالفتاة جميلة لا داعي لأن تكون كالبدر ، وهذا النَّهج قد يؤدي بالأسلوب الأدبي للجَفاف .

ويخرُج يحيى حقي من بين هذين النهجَين بتصورات نقدية ، يقدمها للكاتب القصصي ، فهو يحذِّر من الترصُّد للتشبيه ، واستخدامه بمناسَبة ودون مناسَبة ، ويعلن أن التشبيه المقبول عنده ، هو « الْمُستخدَم لِغَرض واحد ، لا هو بلاغي ، ولا هو جمالي ، ولا هو أدبي ، بل من أجل التَّحديد والدِّقة . فمن مصيبة أساليبنا الحديثة ، امتلاؤها بشُخوص ومَعانٍ غير محدَّدة

تمام التحديد واستخدام الصفّة المُجردة مُفيد ولا شك في هذا التحديد. . ولكنّها لا تكفي أحيانًا أنّها لا تهب نبْض الحَياة ، نتيجة لقاء شيء بشيء أو اصْطدامه به . والتّجْسيم في فن الرسْم يكون باستخْدام الظّلال ، وكذلك فن التصوير بالقَلم يحتاج إلى هذه الظلال ، وأين نجدها إلا في انعكاس ظِلّ شيء على شيء ، هذا هو دور التّشبيه . » (٣٥)

إن هذا النّمط من أنماط الدراسات الأسْلوبية التّطبيقية على الأجْناس الأدبية غير شائع على ألسِنَة نُقادِنا وبلاغيّينا مع ما يحمِل من إمكانات هائِلة لتَطوير الفِكر البلاغي وتطوير الأجْناس الأدبية معًا . ولا شك أن ملاحَظات يحيى حقّي في هذا الصَّدد جَديرَة بالدَّرس والتأمُّل ومواصَلة الطريق المنهجي الذي اختَطّه ، وهو طريق عرفَته البَلاغة الأوربِّية الحَديثة من القَرن التاسع عشر ، وساعَد في تَطوير الأجْناس الأدبية . ولم يكن خافِيًا على ناقِد منصِف مثل يحيى حقي ، النّماذج الشّهيرة من الدِّراسات البَلاغِية الأوربية ، في الفَرنسية خاصة ، ويكادُ يَشتَمّ الإنسان في منهجه رائِحَة بلاغي فرنسي رائد في القرن التاسعَ عَشرَ هو فونتانيي : Fontanier في عمله الشهير : (صور المقال : Les figures du discours) وهو كتاب يعالِج في كثير من صَفحاته إمكانيات الْمُواءمة بين الوَسائل البلاغية والأجْناس الأدبية بروح تقتَرب منها الرّوح التي عالَج بها يحيى حقي وسيلة النسَب بين الشعر والفن القصصي (٣٦) .

إن الاهتمام بالْمَدخَل اللُّغوي لِقراءة النص لم يتوقف لدى يحيى حقي عند هذه المبادِئ العامَّة التي أرساها حَوْل القيمَة الحَضارية للُّغة الرّاقِية وحول الثّراء اللغوي وآفاقه وآثاره على بناء الشخصِيَّة الأدبية المتميِّزة ، وحَول الفَقْر اللغوي وما يَقود إلَيْه من خَلْق نَماذج متشابِهَة تَلوك تَعبيرات متقارِبَة ، ولم يكتَف بالوُقوف عِنْد وَسيلَة بلاغِيَّة كالتّشبيه مختَبِرًا موقِعَها من جنسي الشعر والقِصّة – وإنما امتَد لكي يمارِس النّقْد التطبيقي على الكتابات النثرية من خِلال

مَداخِل لُغوية ، وهو في كُل مَرةٍ يؤكِّد دَعوته إلى الحاجَة إلى أسْلوب أدبي واضح ومحدَّد ، يخلو من التَّرهُّل الذي كانت تلجأ إليه العبارة القَديمة أحياناً لتُقيم توازُنًا مفتَعلاً ؛ وهو من أجل ذلك لا تُعجبه عبارات قَصصية من قبيل : « من أين لهذا السيد ذي اللِّبدة السوداء في سَمْت رأسِه ، والرَّفرف الأزْرق إلى منتَصف أنْفه أن يملأ . . . » وهي عبارة ورَدت في (سخرية الناي) لِمَحمود طاهر لاشين ، ولا يعجبه في الرواية ذاتها ميل الأستاذ طاهر إلى الأسلوب الخطابي ، وهو ما يجب أن يقلع عنه ، لأن هذا الأسلوب لا يصلح لكتابة القِصَص ، فالقصة ليست خُطبة بل هي حِكاية يَسرُدها لك الْمُؤلف في أذُنك هَمْسًا ، وهل وجدت هامِسًا يخطب ؟ فهو يقول : « هُناك عند مدرسة الصَّنايع » ولو قال توًّا : « عند مدرسة الصنايع » لكان جميلاً ، وهو يقول : « ومن أين لا أين لهذا السيد ذي اللِّبدة السوداء . . » ولو قال : « فمن أين لهذا السيد » لانتَهى مَعْناه بدون وُجود كلِمات لا ضرورة لها . » (٣٧)

وهو يحمِل على الأسلوب الذي يكتفي من التُّراث بانتِقاء غَريبه أو نَقْل صورة دون مُراعاة لاختِلاطها بنفس كاتِبها وامتِزاجها بالْمَوقِف ، بل إنه يُشير إلى التَّفرقة بين ما يسميه بالبَلاغة الفكرية والبَلاغة اللُّغوية الْمَحْضَة ، حين يتحدَّث عن فن قصصي هو فن « اللَّوحة القَلَمية » الذي ظهر في مصر في العَقد الثاني من هذا القرن ، واعتَمد على رسم قصصي سريع تتكئ جزئياته على الْمُفارَقة ، ولكن هذه الْمُفارَقة يُمكِن أن تكون نابعَة من تقابُل فِكري فتُشكِّل بذلك بَذرة لفن قصصي ، أو يكون كل اعتمادها على التقابُل اللغوي فتكون أدنى من ذلك . وهو يُدرِج في النوع الأول كتابات الشيخ مصطفى عبد الرازق ، التي سماها « مذكرات الشيخ فزارة » وفي النوع الثاني كتابات الشيخ عبد العزيز البشري ، في كتابه « في المرآة » (٣٨) .

ولم يُفلِت عزيز أباظة وسعيد العِريان وهيكل ومحمد تيمور وعيسى عبيد

ولطفي جُمعة وغيرهم من الرُّواد - من مُلاحَظات أسْلوبية لهم أو عليهم يجعَلُها يحيى حقي مِفتاحًا للنص الإبداعي ومَدخَلاً لِمُناقَشة كثير من عناصر العمل الأدبي من خلال اللغة التي لا يَمَلّ من الدَّوران حولها والنَّفاذ منها إلى جوهَر العمَل الأدَبيّ .

* * *

أشرنا في مُفتَتح الفِقرة الْماضِية إلى أهمية عُنصُر اللغة في التَّفكير اللُّغوي عند يحيى حقي . وقُلنا إنَّها يمكِن أن تُمثِّل عنده مِفتاحًا مُزدَوجًا للتَّعرف على النص وللتعريف به ، فهو مِفتاحُ الناقِد إلى النَّص ومِفْتاح القارئ إلى الناقِد في وقت واحدٍ .

ولا شك أن لُغة التعبير التي يختارُها ناقد ما ، تُمثل جُزءًا أساسيًا من قيمة عمله النقدي ومِن قدرَته التأثيرية . وكما لا يمكِن فَصْل اللغة في العمل الإبداعي عن مَضمونها ، كذلك تُعَد لغة الناقِد ومدى نجاحِه في تشكيلها ، جزءًا رئيسيًا من تجربَته النقدية يشِف عن الْمَدى الذي استطاع الوُصول إليه . ولَكَم يعاني النقد الأدبي اليوم من لُغته على نحو خاص حين يقع فريسَة للتَّبسيط والتعميم أحيانًا ، فتصبح الْمَقولَة الواحِدة قابلة لأن تنطَبق على كلِّ عمل ، وهي في الوقت نفسِه غيرُ صالِحَة لأن يَختَص بها أي عمل ؛ أو يَقع فريسَة للغُموض والتعمِية أحيانًا أخرى ، حين يضِل الناقد في نفق من أنفاق العمل الأدبي فيرسِل لنا إشاراته من بعيد ، مُتقطِّعة غامِضَة ، نصيبُها من التَّشويش على العمل الأدبي ربما يكون أكثر من نصيبها في إضاءة بعض جوانبه . وحتى عندما تُصاب لغة النقد الأدبي بقَدر من الاعْتدال فإنها قد تقع فريسَة التَّطْبيق الحَرْفي لقواعد مُستقرة في جنس أدبي ما ، ويكون هَمّ الناقِد إظهار مقدرَته على تطبيق القاعِدة أكثر من قدرته على مساعدتنا في تذوق النص .

ولأن الناقد الأدبي يصِل إلى منطقة تُشرِف على مِنطقة الإبداع أو

تُوازيها ، أو تتجاوَزها لتستَشْرف جذورها ، ولأن منطقة الإبداع بطبيعَتِها تَحفُّها غلالة من الغُموض ، وغِلالة من الخُصوصية وتكتَسب جانبًا كبيرًا من قيمَتها في إدهاشِنا برُؤية جانِب جديد لم نَعْهَده - فإن من الطبيعي أن نَجد صُعُوبَة في ابْتكار يُعبِّر من سياحَته الموازية أو الْمُتجاوزة ، إذا لجأ إلى اللغة الْمُجرَّدة وحدَها ، فيستعين بدوره باللغة الْمُصوِّرة . وهو يعاني في الوقت ذاته من قيود لا يعاني منها الأديب ، فهو مطالَب بأن يُفهم ، وأن يكون واسِطَة بين منطقة « التَّهْويم » للمُبْدع ومنطقة « الوُضوح » التي ينتَظِره فيها الْمُتلقي ، والنُّقاد يتفاوَتون في الوُصول إلى هذه الغايَة الْمُثلى .

ومن أجل هذا يفرِّق تاريخ النقد الأدبي بين الناقد « التطبيقي » والناقد « المبدع » ، يقول مُؤرِّخ النقد الفرنسي ألبير تيبوديه في كتابه « فسيولوجيا النقد » : « يَشيع عادَة بين الكُتّاب أن الفنان مبدع وأن الناقِد لا يُبدع شيئًا وليس له وظيفة إلا أن يرى وأن يحكم ، وعلى وجه أخص أن يُطري ما ابتدَعه الآخرون . ومن ناحية ثانية فإن أكْبر مَديح يُمكن أن يوجَّهه إنْسان إلى ناقِد كبير أن يقول له : إن النقد في الْمُستوى الذي ارتفعْت به إلَيْه أصبح حَقيقةً نقدًا مبدعًا « خَلاقًا » فما هو ذلك الإبداع ؟

ويجيب تيبوديه على التَّساؤل قائلاً : « لنأخذ نمط الْمِعماري ، لكن هناك معماري ومعماري : معماري « يبني » بيتا للسَّكن ، على حين أن مايكل رانج « يبتدع » قُبَّة سان بيير ، أن تبني معناه أن تُطبِّق قواعِد استِخْدام الْمَوادّ الأوَّلية وتلاحُمها وَفْقا لخَريطة مُعدَّة ، أن تُطبِّق الذَّكاء الحركي ، لكن أن « تُبدع » مَعناه أن تُسهم في قُوة الطَّبيعة ذاتِها ، أي أن تُنتج من خِلال عبقَرية موازِيَة للعَبْقرية الأولى . »(٣٩)

ويحيى حقي من النُّقاد الْمُبدِعين ، واللُّغة بَمعْناها الفنيّ ، هي مَعرِضُه الأوَّل الذي ينجلي من خِلاله إبداعُه ، لأن إيمانَه باللُّغة كان إيمانًا عميقًا ، فهي

عنده تمثل الْمَوهِبة العُظمى التي تندَرج تَحتَها بقيَّة مواهِب الكاتب أو الناقِد . وهو يُشير في بعض كتاباته إلى فقرة كتبها الشاعر باسترناك ، وهو يتحدث عن زيفاجو بطل قصته ، ويصور أحاسيسه في لَحظة الإلْهام الشعري ، لكن عبارات باسترناك وتعليق يحيى حقي عليها تُجسِّد نَظْرَته في الأهمِّيَة القُصوى للغة في صِياغة العَمل الأدبي أو النقدي . يقول عن لَحْظة الإبداع : في هذه الآوِنة تنقَلب العوامِل التي تُخلِّف الأثر الفني رأسًا على عقِب ؛ فلا تَبقى في قمتها ملَكة الكاتِب أو الْمَعاني التي تَدور في رأسه – ويُريد أن يعبِّر عنها – بل الذي يقفِز إلى القمة هو اللُّغة : أداة التعبير ، فاللغة هي الْمَأوى والْمَسْكَن للجَمال والْمَعاني ، إذا استَحْضَرها الإنْسان ، أَخذَت هي – مستقلة – تفكِّر وتنطِق له ، وتَذوب كلُّها في لحن موسيقي لا تتبيَّن نغمته فتَسْمعها الآذان ، بل هو لحن يَعْمُره فَيْض داخلي بفَضْل قوَّته واندِفاعه ، وحنينه يُصبِح تَيار النَّهر العظيم الذي يصقل الأحْجار ، ويدير الطَّواحين ، يُشبهه فَيْض الكَلام ، يَخلُق في تدفُّقه – وبفضل قوانين تَختَص لِذاته نَغْمة وراء نَغْمة ، بل يخلق ما هو أهم من ذلك : أشكالاً وتراكيب لا حَصْر لها ، لم يسبِق لأحد من قبل أن فَطِن لها أو اكتشفها أو وجد لها اسمًا (٤٠) .

إنها اللُّغة إذن كانت وسيلته للاكتِشاف في رحلة « الذَّهاب » النقدية ، وسوف تكون وسيلته الْمُمَيِّزة في محاولة التَّعبير عمّا رأى في رحلة « العودَة » بالوصول . ولقد يَزْداد الْمَوقِف دِقّة إلى منطقة من الفَن ليس فيها « كلام » يغمس فيه سِنّ قَلَمه ، وإنما يكون عُطاؤها شَيئًا آخر كالنَّغَم ، كما هو الشأن في الْمُوسيقى التي كان يتعرَّض لها يحيى حقي أيضًا كناقِد . وهنا كانت تبدو قوَّته الإبداعية كَناقد لُغوي ، حين يستطيع أن يقول ما قد لا يستطيعه سِواه . في واحدة من مقالاته يقِف أمام ثلاثة من كِبار الْمُوسيقيِّين زكريا أحمد ، رياض السنباطي ، ومحمد القصبجي ، ويحاول أن يُقدِّم رؤيتَه النقدية للفُروق الدقيقة بين الملامح الْمُمَيزة لإنتاج كلٍّ منهم ، ويستَعين بقُدرته

التَّصويرية اللّغوية : « مع زكريا نَود لو خلَعنا الكرافَتة ، وقَلَعنا البدْلة ، ونشتاق إلى جلسة مُريحة في ثوب حريري فَضْفاض فوق طَنافِس فَخمة . . إنه يجرُّنا بعُنف إلى تُراثِنا وأمجادِنا . . نزيل القُشور الزائفة من أرْواحِنا لنَعثر على جوهَرها الأصيل . . لا يَغرنّك ابتداؤه بطَبقة واطِئة تَخشى معها أن تَلزم الأرْض ، إنه سَيرفع النَّغمة بعد قليل إلى أعلى الطَّبقات فيتيح للصَّوت أن يكشِف كلَّ قُدْراته . ألحان زكريا منبَعِثة من العاطِفة والعِلْم والصَّنْعة في تَعاوُن حَميد ، فلا غَلَبة لِواحد منها على غيره . . ومع السُّنباطي تُحِسّ بالثَّراء والتدفُّق والكَرم ، كنوزه أضْخَم من أن يتَّسع لها قالَب . فهي تَفيض من على الجَنبين بشيء من الاخْتِلاف والتَّدافُع الذي لا يَخلو من ضَجَّة ، إن نورَه مُنبَعث من إشْعاع كأنَّه التَّصادُم بين قَرارات مُتعددة مُتناثِرة ، فهو يُحِب أن يَحشد لا أن يَخْتار ويَنْتقي . . لا شك أنه يَكره البُرود ويُحِب أن يعمَل في انفِعال ، ولا يَخجل من الرِّقة ويُنصت إلى قَلبه ولا يَخضَع خضوعًا أعمى (له) ، ولكنه مع ذلك لم يَنقل الْمُوسيقى الشّرقية نَقْلَة نقول معها : إننا انتَقلنا من عهد إلى عهد .

« ومع القصبجي كُنا نَشعُر أننا بإزاء مُلحِّن في يده مِسطَرة وبَرجَل ومُثَلّث ، فهو يعشَق الشَّكل الْمُتماسِك الواضِح الخُطوط ، الحَسن التركيب . لا بد له أن يُهَندِس لَحنه . هو أقرب الثَّلاثة إلى فَنِّ الْمِعْمار . . مع زكريا صُحبة في نزهة بين الحَدائق ، مع السُّنباطي وَقفة أمام بَحْر هائِم ، مع القَصبجي تأمُّل لواجهة بناء فَذّ من فَنّ الْمِعمار . » (٤١)

إنني لم أنقل هذا النص من أجل فَحواه ، وإنما من أجل شَكله اللغوي الذي يُقدّم نَموذجًا لِمُغامَرة نقدية ، تجسّد فيها لُغَة النقد من خلال وسائلها الأدبية ، تَجسيدًا بيِّنًا – سواء اتفقت معه أو اختلَفت – جانبًا من التعبير غير الكلامي في فن الْمُوسيقى ، ويَتحقَّق من خلال ذلك التجسيد الإبداعُ النقدي

الذي أشار إليه تيبوديه . ومن خلال تَملُّك وسيلته اللغوية ، يكوِّن النقاد منه إلى عالم الإبداع « الكلامي » هَدفًا أقلّ صُعوبة .

كما يتم اللُّجوء في اللغة النقدية إلى التجسيد من خلال صورة مفصَّلة ، كتلك التي أشَرنا إليها ، يتم كذلك من خلال الصّورة الْمُكثَّفة الْمُوجَزة ، التي تأخذ أحيانًا شكل « وخز الإبر » فتَسِم عَملا بسمة غَريبة تَبقى في الذِّهن بَقاء العَمل نفسِه أو تستعين ببعض التعبيرات الدّارجة التي يعطيها يحيى حقي شِحنة قَوية ويستخدمُها في إطار قانونه الذي وضعه هو نفسه ، وأجاز من خلال مُرور بعض التعبيرات الدّارجة إلى صَفَحات كتبه [٤٢]. وإلى النوع الأول - « وخز الإبر » - تنتمي صُوَر كتِلك التي وصف بها أسلوب سَعيد العِرْيان في قصة « بنت قسطنطين » : « لا أدري لِماذا تُذكِّرني ألفاظ العِريان بصف يتيمات الْمَلاجئ أمام جَنائز غير الْمُسْلمين مؤتَزرات بغِلالات بيض قد مضى على آخِر غَسْل لها زَمن غَيْر قليل » ؛ أو أسلوب الشِّعر الْمَسرحي عند عزيز أباظة في مسرحية « العباسة » : « يُخيَّل إلينا ونحن نستَمع إلى سَيْل الحِكم والأمْثال - أن الْمُؤلِّف الكريم كتَب الْمَسرحية وعينه إلى النَّظارة يستجلِب تصفيقَهم » [٤٣] أو أن يصِف كاتب قِصة بأنه « كاتب يَفْحَت بئرًا للبَحث عن ماء يَرتوي منه ، سَحَره هُبوطه شيئًا فشيئًا في أغوار الأرض ، فإذا به قد نَسي الْماء ، وانتَشى بالفَحت وَحْده وأصبح الغَوْص همَّه الوحيد ، وانقَلب الهَمّ إلى لَذَّة مرَضية . » [٤٤]

وقد يكون في هذا النوع من الوَخْز حِدَّة ليست مَألوفة كثيرًا في أسلوب يحيى حقي الوَديع . لَكنَّها من ناحية قُدرة اللغة النقدِية على نَقل انطِباع دَقيق في صُورة مجسَّدة ، تنجح دون شَك نجاحًا مَلحوظًا بحيث لا تكاد تمحى من الذِّهن ، ملتَصِقة بمُستوى من العَمل لم يَرْضَ عنه الناقد ، بل قد تكون هذه الصورة « الْمُنفَردة » عامل طَرْد لكَيْلا يَصير النَّموذج غَير الْمَرضيّ عنه مِحور

جَذب . ولعلنا نَذكُر هذه الصّورَة الْمُنفِّرة للكُتّاب الذين يَدورون في مِحور ضَيّق من ألفاظ يَتعاورونَها فيما بينهم حين استعار لهم يحيى حقي الْمَثل الدّارج « إن بعضَهم يبصُق في فم البعض » ، وعلى الكاتب أن يفكِّر مَرّات عديدة قبل أن يُقرِّر أن يضَع نفسه في هذا الْمَوضع .

ومن النوع الثاني تتسَلَّل إلى مُعجم يحيى حقي النقدي بعض العِبارات الدّارجة في مواقِف السُّخرية والتهكُّم خاصّة ، فعندما يتحدَّث عن حيرة الكاتب أحيانًا في إرضاء جُمهوره على اختِلاف الأمزِجة والثقافات وعلى تَفاوُت ما تَستوعِبه بعض طوائف هذا الجمهور ، وعلى حَجْم الادِّعاء الذي يَكثُر لدى البَعض ، يجسِّد هذا كله في لقطة من لقَطاته التَّعبيرية حين يقول :

« وآخر الدّواهِي رجُل قال لي أخيرًا وهو يمدَحُني بلا سَبَب ولا غُنْم : إنك رجل تقدُّمي ، ولكن هل كتَبت شيئا بعد ‹‹ لَمْبة السِّت نفيسة ›› مشيرًا إلى قصة كتبتُها منذ أكثر من عشرين عاما باسْم ‹‹ قنديل أم هاشِم ›› فخرجت من عنده وأنا أكاد ألطِم الخَدَّين . »[٤٥] وعندما ينقُد يحيى حقي رواية « زينب » فإن كثيرًا من مآخِذه تُصاغ في هذه اللغة النقدِية ، فهو حين يأخُذ عليه عِبارة « مِصري فلاح » التي كتبها بَدل توقيعه على الغلاف في الطبعة الأولى .

يقول : « لا أظُن أن أحدًا من معاصِريه قد أدرج هذا الأفندي الفيلسوف القادِم من أورُوبّا في سلك ‹‹ الفَلاحين ›› . هذا كلام شابٍّ يشتَغِلُ بالسِّياسة لعله يحلم أن يؤلِّف إذا يشتَدُّ عوده حِزْبا يُسميه ‹‹ حِزب الفلاحين ›› فكتب ‹‹ قبل الهنا بسنة ›› برنامَجه . » وهو يأخذ عليه أن مشهَد البُؤس في حياة الفلاحِين - الْمُتَمثّل في « الفُطور الذي سيقيم أودَهم حتّى الظَّهيرة لا يزيد على خُبز وحَصْوة مِلح » - لم يؤدِّ إلى ثَورة عتيقة ضد الفَقر والظلم والاستِغْلال، بل وجدناه عَكْس الواقع . أما بطل القصة (حامد) فقد عبّر حقي عن اختِفائه غير الْمُبرَّر فنيًا من القصة بطريقَته التَّصويرية التي تتسَلَّل

إليها بَعْضُ العِبارات الدّارجة حين يقول : « ولكن حامِد لا يموت . . ولا ينتَحِر بل هو ضائع ، أوصَله هيكل إلى مأزِق لا خُروج منه ، فماذا يفعل ؟ طلب هيكل من حامد بكُلّ بساطة أن يخرُج من القصة وأن يختفي . . . (ولم أرَ مؤلِّفا يقطَع دابر البَطل هكذا كما فعل هيكل) ، فنَراه يكتُب رسالة إلى أهله : « ثم يودِّعهم ويَذوب في لُجَّة الحَياة . . لا تدري من أمره ولا خَبره شَيْئًا » ، أو يقول عن قصة لعيسى عبيد : « إن بها تَفصيلات تندَسُّ كالعُقْلة في الزّور . »(٤٦) ولديه أمثلة كثيرة في نقده تسير على ذلك النهج .

على هذا النحو تكتَسِب اللغة النقدية عند يحيى حقي مَذاقا خاصّا وملمَحًا متميزًا تحفُر من خلاله مَجْراها الخاصّ ، وتَترك أثرها الذي يلتَصِق بالعَمل الأدبي « بالْغِرا » إذا جاز أن نَستخدم لُغة يحيى حقي .

* * *

أشرنا إلى الاهتمام البالغ الذي أعطاه يحيى حقي للُّغة في كتاباته النقدية ، سواء كانت لُغة النَّص الأدبي أو النص النقدي ، لكن تركيز الضَّوء على اللغة لم يَحرِم بقيةَ العناصر الفنية في النص من الاهتمام النقدي . وفي هذا الْمَجال أظهرَ يحيى حقي خِبْرة جيدة في التعامل مع النص الأدبي ، ففي الوقت الذي كان يلتَفّ فيه حول الإطار الكلّي للنص ليرى نَصيبه من التوازُن ، لم تَكُن تَفوتُه دَقائق التّكنيك ولا جُزْئيات الْمُواءَمة وهو يلجَأ إلى الْمُقارَنات عندما يتطلَّب الموقف ذلك . لقد كان يحيى حقي يحمِل « أنف » ناقد تَهديه إلى مواطِن دَقيقة في النص ، وهذا الأنف يُشبِّهه النقاد الأوربّيون عادة بأنف كَلْب الصَّيد الماهِر . ولقد أراد أحَد خُصوم الناقد الفرنسي الْمَشهور هيبوليت تين أن يحرِمه من شَرَف تَملُّك هذا الأنف في هذه الطُّرفة التي يَرويها الكاتب الفرنسي جونكور في مذكّراته عندما جاءه أحد الكُتّاب ليقول له : « التشبيه ليس نَبيلا ، ولكن اسمَح لي يا سيدي أن أقارن هيبوليت تين بكَلب من كلاب

الصَّيد كان عندي ، كان يعدو ويتوقَّف ، ويُمسك ويفْعل كل ما يُطلَب من كلب الصيد بطريقة رائعة ، فقط ، لم يكن له أنف ، و وجدتُني مُضطَرًّا لأن أبيعَه . » (٤٧) ومع أن مؤرِّخي النقد الفرنسي يُدافِعون عن هيبوليت تين بأن هذا الاتِّهام لا يحمِل إلا نِصْف الحقيقة ، وبأنه إذا كان قد حُرِم من جانب من حاسَّة « التذوق » فإنه قد عُوِّض عنها منذ فترة مُبكِّرة نَزعة خَطابية على الْمُستوى الكتابي . ويضيفون بأنه يبدو أن هناك لونًا من التعارُض الخفيف بين الْمَقدرَة التذوُّقية وبين الجَهارة الصَّوتية أو الكتابية (٤٨) ، إذا كان هذا هو الدِّفاع عن « تين » – فإن نَزْعة الهَمْس عند يحيى حقي الصَّوتية والكِتابية معًا ، ربَّما تُرجِّح من هذا الْمُنطَلَق كِفَّة « أنفه » الْمُتذوِّق ، والذي يهتدي من خلاله إلى دقائق في النص الأدبي يتناوَلها قلمُه الناقِد .

فمنذ بِداية الثلاثينيات عندما كتب عن « أهل الكهف » لتوفيق الحكيم مَقالاً من تركيا حيث يعمل ، نشره في حلب ، أقرب مدينة عربية له ، التفت – بعد إعجابه بالعَمل – إلى ما أسْماها ببَقايا عهد الصِّبا فيه ، التي كان من الخَير ألا توجَد ، مثل شَتائم بريسكا لِمُؤدِّبها ، وأقْصوصَة مِنْه الياباني وكثير من تفاصيل فلسَفة يَمْليخا ، وهو يَجْزَع من أن تكون القصة داعِية للَون من التَّصَوف والتأمل ، في الوقت الذي كانت تَحتاج فيه مِصر إلى أدب ينهَض نِسبيًا بها ، ولذلك لا يتردَّد في أن يُعلِن أن « أهل الكهف » بالنسبة لتوفيق الحكيم نَجاح كبير يُهنَّأ عليه ، وهي بالنسبة لمصر مؤلَّف مَشكوك في فائدته (٤٩) . وهو يلاحِظ في الفترة الزمنية نفسِها على « عَودة الروح » لتوفيق الحكيم عَدم توازُن باطن القِصّة (وهو خُلَود الرّوح) مع ظاهِرها الْمُتمثِّل في « وقائع صبْيانية فيها الكثير من التَّصنيع ، ويكاد عِقْدها في بعض الأحْوال أن ينفَرط لِمُبالَغته في الطول . » (٥٠) ويلاحظ أن بناءَها يشتَمِل على عَيْبين جوهَريَّين : أحدهما أنه ما دام الحديث عن الرّوح والجَسد والرَّغبة في الإيحاء

بأن جسَد مصر تَتمشّى فيه الرّوح من جديد – فإن تعبير العائلة عن هذا الْمَعنى جاءَ هَزيلاً جداً ، « وجاءت الخاتمة باردَة تافِهة وليس فيها حرارة الباطِن ولا عَظَمته فصُورة الثَّورة باهِتة مقتَضَبَة ، ويمكن أن يُقال إنها دَخيلة على القِصّة وثانوية بالنِّسْبة لِمَوضوعها » ، والعيب الثاني أن « مصر التي يَخالُ الجميع أنَّها ماتت لَتعود إليها الرّوح ، وتُريد أن تنطِق وتقول (أنا حَيّة) فعلى لسان مَن يكون كلامُها ؟ لم يجد المؤلِّف مِصريًا واحدًا يَليق لأداء هذه الرسالة ، واختار لمصر خَواجة فَرنساوي ببرنيطة ليُحامي عنها كأنه في الْمَحاكم المختَلَطة أمام قاضٍ إنجليزي . »[٥١]

على هذا النحو من التفكير النقدي الناضِج – كان يكتُب يحيى حقي منذ ستّين عامًا وظل هذا نَهجُه وهو يناقِش الأجيال الأدبية التي ظهرت في الثمانينيّات ، بعد مُضيّ نِصف قرن على ظهور توفيق الحكيم مُرورًا بكُل أعلام الأدب القصصي على نحو خاص ، ورُجوعًا إلى تَباشيره الأولى في بداية القَرن على يد عمه محمود طاهر حَقي في روايته « عذراء دُنشواي » التي ظهرت سنة ١٩٠٦ .

وعلى مَدى هذا القَرن القَصَصي الْمُمتَد ، لم يكُفّ يحيى حقي عن طَرح كثير من الأسئلة النقدية الجادَّة ، واقتراح كثير من الإجابات لها ، دون أن يُغلِق الباب على إجابات أخرى واردَة ، فهُناك التّساؤل حول عُنْصُر الطبيعة في الأدب الروائي والفَرق بين طريقَة هيكل وطريقة محمود طاهر لاشين في التعامُل معها ، وإلى أي حَدّ تعتَبر حلية أو عُنصرًا أساسيًا في العمل القَصصي ، وهُناك تَساؤلات حول مواجَهة كتّاب القِصة لِمُشكلة لغة الحوار ، والطَّريقة التي حَلَّها بها كلٌّ من محمود طاهر لاشين وهيكل باللُّجوء إلى العاميَّة ، ومعارَضة عيسى عبيد الكاتب المسيحي لاستخْدام العامية ، وتحمس محمد تيمور للكتابة للمسرح بالعاميَّة . وهناك التَّساؤل حول الكُتّاب الذين

ينتمون إلى عناصر غير عرَبية ومنهم يحيى حقي نفسه وعمّه محمود طاهر حقي ، ومحمد تيمور ومحمود تيمور ، ومحمود طاهر لاشين ، وإلى أي حَد كان توفيقهم في التعبير عن الرّوح الْمِصرية . ثم هناك الحَديث عن التأثيرات الأجنَبية الوافِدَة للفَن القَصَصي العربي من الآداب الإنجليزية والفَرنسِية والرّوسِية ، وكيف أن الفرنْسِية والإنجليزية مَثّلت الغِذاء العقلي على حين مَثّلت الرّوسية الغذاء العاطفي للفن القصصي . ثم هناك امتداد في التّفاصِيل أحيانًا عندما يَتلمَّس يحيى حقي جُذور عمل مثل « زينب » في الثقافة الفرنسِية ، ويرى أن (زينب) تموت مرضًا من الحب على طريقة « غادَة الكاميليا » ويرى أن قِصة « زينب » هي ثَمرة قِراءَة بوجيه وهنري بوردو ولا أقول إميل زولا . والحق أن يحيى حقي هُنا فاتَته الإشارة إلى مَصْدر فرنسي مباشِر هو الذي استَوحى منه هيكل قصة « زينب » وهو جان جاك روسّو في قصته (جولي أو هلويز الجديدة) حيث تكاد القصَّتان تتطابقان كما عالجْنا ذلك بالتفصيل في دراسة أخرى (٥٢) . ولا تفوتُه الإشارة إلى تأثر محمد تيمور بمُوباسان . ويشير في لَمْحة خاطِفة دالة - على مدى الإعجاب بالأدب الأجنبي - إلى أنَّ محمد لطفي جُمعة نشَر في (البلاغ) خمسين قصة على أنَّها مترجَمة عن الأدب الروسي ، مع أنها من تأليفه هو دون أن يتنبَّه أحَد (٥٣) . ولا تفوتُه الإشارة إلى تأثر عيسى ببَلزاك من خلال عمل ملفات لكُل قِصة يشرَع في كتابَتها . وقد يُثير مع عبيد تَساؤلا حول مدى تأثير وعي الأديب النظري بأصول صِناعته على الإبداع فيها . وقد يثير مع نجيب محفوظ الفرق بين الْمَوقف الإستاتيكي والْمَوقف الدّيناميكي عنده في بناء قِصَصه ، أو مع إحسان عبد القدوس الطريق الذي يَسلُكه بين اختِيار الْمُفرَدات بإيحاءاتِها الخاصَّة ، وبناء الإيحاء الجماعي لها والذي تبحث عنه قصة أو رواية بعينها ، أو كاتب اللوحة القصصية ، كيف يفرّق بين استِخْدام اللفظ القاموسي في الْمَقال واللفظ الْمُتفاعل الوجداني في اللوحة .

عشرات الأسئلة النقدية الفنية الثرية التي تتحرَّك من أوسع إطار للعمل الأدبي في علاقاته الخارجية أو الداخلية ، إلى أصغر وَحْدة فيه ، قد تتعلَّق بكلمة أو حرف - أثارتها دراسات يحيى حقي النقدية حول كثير من شَخْصيات وأعمال الأدب العربي خلال القرن العشرين خاصَّة ، قرن يحيى حقي ، لكن لم يكن هذا هو كل ما قدَّم من أفكار نقدية ، فلسَوف نرى أن له زَوايا جوهَرية أخْرى يكاد يتفرَّد بها .

* * *

لم يكن يحيى حقي ناقدًا فحسْب ، ولكنه كان أديبًا مبدِعا مارَس النَّقد . ومعنى ذلك أنه عاش نَبْض عَصْره من زَواياه الْمُختَلِفة ، وتعاوَنت مَلَكاته الْمُتعدِّدة على أن يمتَد مَجال الرُّؤية أمامه ، ربَّما على نحو يختَلِف قليلاً عما يَراه الناقِد الذي لم يَمُر بتَجربة الإبداع الأدبي ذاتها . ولقد تنبَّه إلى هذا المبدأ بعض مؤرِّخي الأدب والنَّقد ، ومنهم مُؤرِّخ الأدَب الفَرنسِي الْمَشْهور لانسون وعالم النَّقْد الأدبي الْمُقارَن إتيامبل الذي ناقَش باستِفاضَة في مُقدِّمة كِتابه « مقارَنات بلا وَسائط » الفَرْق بين مَنْ يتصَدّى لتاريخ الأدب بروح التطبيق الحَرْفي الصارِم للمَناهِج ، وبين مَن يتصَدى له وقد سبَقته الْمَوهِبَة الأدبيَّة لكي تُفسح له الطَّريق ، يقول : « إن الذين يتبعون لانسون ومنهَجه - وهو منهج مهم - ينسون فِقْرة هامَّة وردَت فيه تُفرِّق بين التطبيق الحَرْفي لقَواعِد الْمَنهَج الخالي من التَّذوُّق ، وبين التَّطبيق الْمُتذوِّق . . ولا ينبغي أن يَغيب عن أعيُننا شيئان ، أحدُهما أن الدّارس الذي سوف يكتَفِي بالتطبيق الحَرْفي للمَنْهج الْمُنَظَّم سوف يكون مُدرِّسًا رديئا للأدب لا يستطيع أبدًا أن يُطَور لدى تلاميذه تَذوُّق الأدب ، وثانيهما أن أحدًا من المعلِّمين لا يَسْتَطيع أن يعطِيَ لدُروسِه هذه الفَعالِية ، إذا لم يكن هاوِيًا قبل أن يكون عالِمًا . » (٥٤)

بهَذه الرّوح ينبَغي أن نَنظُر إلى الفائِدَة العميقة التي قدمها يحيى حقي

للأدب الْمُعاصِر عندما قدَّم رُؤيَة نقديَّة لتاريخ الجِنْس القَصَصي ، وهي رُؤية تَجاوَزت الْمَعالِم الْمَألوفَة والْمَلامح الرئيسية حين لم تكتَف بالوُقوف حولَها ، وإنَّما بحثَت عن العوامِل الخَفِية والتأثيرات التي تُسمّى أحيانًا بالثانَوية ، أو تَضيع في زَحْمة الأحْداث الْمَشهورة الْمَعروفة . ولا شَك أن مُعالجَة تاريخ الأدب ترتَكِز قبل كل شيء على رُؤية نقديَّة محدَّدة سواء كانت تلك الرؤية مستَعارة عِندما نركن إلى تقسيم مألوف ، فنَشْرع في السير على نهجه دون أن نناقش فلسَفَته النقدية التي قام أساسًا عليها ، أو كانت هذه الرؤية مبتَكَرة ، تقترِح تصورًا يختَلِف قَليلاً أو كثيرًا عن التصوُّر الشائع وتطرَح - مع اقتراحِها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة - أسسَها النقدية التي استَنَدت إلَيْها .

ولقد كانت ليحيى حقي أفكاره النقدية الخاصَّة الَّتي بنى على أساس منها نظرَته الخاصَّة إلى تاريخ الأدَب العَربي الْمُعاصر ، وهي نظرة أعتقد أنها لم تحظَ بعدُ بالاهتِمام الْمُلائِم مع دقَّتها وعُمقها وإمكانية الإفادة منها في دِراسَة مراحِل أخرى من تاريخ هذا الأدب ، أو أجناس أخرى غير الجنس القصصي .

والفلسفة التي ترتَكز عليها نظرة يحيى حقي النقدِية قائِمَة على ضَرورَة التنبُّه للعوامل الثانوية البَسيطة وعَدم إهمالها لأنَّها قد تَفوق في أهمِّيتها العوامِل الرئيسيَّة التي تجذِب إليها الأنْظار غالبًا ، وهو يمتَد بفلسَفته تلك بعيدًا عن تاريخ الأدب ، في لوحاته القلَمِية التي يرسمها والتي يلتَقِط من خلالها هذه العناصِر الثانوية التي يُسمِّيها « ناس في الظل » ويركز عليها . ولعَل لوحَته التي تحمِل عنوان « كومبارس »[٥٥] تُقدِّم مِفتاحًا دقيقا لفلسَفته تلك. . . « هو مطلوب لسَد فَجْوة ، إنه مجَرد مادة للحَشْو لا هُوِيَّة له ، بل حتى لا اسمَ له ، ليَكُن له ما يشاء من الأسماء ، هذا لا يهم ، مُجرَّد رقم في فم تَمُرُّ به أوقات لا بد له أن يَصمُت ، أن يجمد كالصَّنم ، حَذارِ أن يَصْدُر

منه أقلُّ نأمَة ، أو يَبدُر من جَسده أدنى اضْطِراب . إذا جاء عليه الدَّور فعليه أن ينطَلِق صَوتُه في تمام لَحْظة البَدْء مع الباقين ‹‹ سوا سوا ›› . عيب عليه إذا تأخر وحده ، والويل له إذا تقدَّم وحده ، ومع ذلك لا حفلة بدونه ، التَّصفيق ينهَمِر ولا تسقط منه قَطْرة واحدة على رأسه ، ينصَرف الجميع دون أن يُحِسَّ بوجوده إنسان ، أو يلحَظْه أحد . . ما قولك إن نظراتي تتخَطّى نجم الحَفْلة وتَعْلَق بوجْهِه هو . . تفرزه لا من بين الصَّفّ بل من بين الحاضِرين جميعًا . »

إن الفلسفة التي تَتضمَّنها هذه اللوحة سَوف تكون الْمُحرك وراء مُراجَعة يحيى حقي للمؤثِّرات في الأجناس الأدبية الحديثة ، فليست أسماء شوقي وحافظ ومُطران ، ولا خلافات العقاد وطه حسين ، ولا مراسَلات نُعيمة وجَماعة الديوان ، ولا صدور مجلة (أبوللو) ولا الْمُبايَعة بإمارة الشعر ولا الترجمات الرئيسية ولا افتتاح الجامعة - ليست هذه وحدها هي الأسماء والأحداث التي تؤخَذ في الاعتبار عند التأريخ للأحداث الأدبية ، ولكن وراءَها عشَرات التَّفصيلات الصَّغيرة غير الْمَشهورة والتي ربما كان لها أثر أكبر على مسايرة الأحداث .

فاليَوم الحاسِم في التاريخ الثقافي لمزاج الأمة هو يوم ١٠ فبراير سنة ١٩٠٨ يوم وفاة مصطفى كامل ، ويوم النَّحس الثقافي في القرن الماضي كان يوم أن وَلّى محمد علي ظَهْره للأزهر فتكوَّنت للأمة ثقافتان متناحِرَتان بدلاً من أن تختَمِرا في ثقافة واحِدَة . ومن القلائل الذين أحدثوا توازُنًا بين الثقافتين رجل لا يعرف من الثقافة الأوربية شيئًا وهو الشيخ علي يوسف . أما الْمُناخ الحقيقي لِمِيلاد القصة فلم يبدأ مع الأدب الصِّرف وإنما كانت فلسفةُ قاسِم أمين ودعوتُه إلى الاستِماع إلى النَّفْس ودوره في تحرير المرأة ، كانت مفتاحَ هذا المناخ . ولم يكن لطلعت حرب دور اقتصادي فحسب وإنَّما كانت مناقشاته العميقة لأفكار قاسم أمين ودَحْضُه لها ذات أثر في تَهيئة الْمُناخ

لِميلاد الفن القصصي .

وإذا كان نقاد الغَرب يكتُبون عن مُناخ الطوائف الْمَغْمورة والجَماعات الخاصَّة والطَّبقات الْمَحْرومة ومواءَمة عالمها لِميلاد القصَّة القَصيرة ، فإن يحيى حقي يُجسِّد لك هذا كله في بيت واحد من بيوت القاهرة في (درب سعادة) في العقد الثاني من هذا القرن ، وهو بيت أحمد تيمور ، حيث يأوي إلى مجلسه العامر دائما « جمع غريب من شَواذّ الناس كان يحلو له الاجتماع بهم ترويحًا للنفْس ، أولّهم محمد أكمل الأديب الأحْدَب ، وهو يتلقّى العلم على أستاذ أحدَب مثله اسمه الشيخ أحمد البحيري . ومعهم مُصطفى أفندي الذي يُسمّى البَعْكوكة لأنه كان قصيرًا جدًّا معوَجّ القَدمين ، وهذا علي رِفاعَة يسمَّى بابن الْمُقفَّع لنُحوله ودخول شِدْقَيه ، وهذا يحيى الأفغاني ، يسمى بالقَدّوري . . لضَخامة جسمه وقِصَر ساقيه ، أما محمد الحِفْني الْمَهدي الْمَعروف بأنه عَيّاب ذَمّام فاسْمه . . ابن هَرَمه ، وهكذا . »[٥٦]

وهذه الْمَجالس فيما يرى يحيى حقي هي خير حَقل لإنبات بَذرة كاتب قصصي ، ولقد نبت فيها محمد تيمور ومحمود تيمور ونمت القصة القصيرة على أيديهما . . أ ليس أفراد هذا الْمَجلس من « الكومبارس » الذين يُغفِلُهم تاريخ الأدب ؟

أما نزعة الصِّراع الفكري الأدبي في العَقدين الثاني والثالث من هذا القرن – وهو ذلك الصِّراع الذي كان يدور حول إمكانية أن يكون الأدب تعبيرًا عن الروح « الْمِصرية » الجديدة الطامِحة دون أن ينسَلخ عن اللغة العربية أو يُحرَم من حصاد الثقافة الأجنَبِية والذي جسَّدته جماعة عُرفت باسم « الْمَدرَسة الحديثة – فإن يحيى حقي يَنْبش وراء جُذوره الحقيقِيَّة ، ويَتْبع حَلَقات الْمُناقَشات الأولى حولَه ، ومُيول أصْحابها ، وحَتّى أماكن عَقد اللِّقاءات

ودَلالات هذه الأماكن . فشَخصية محمد رشيد المحامي الذي لم يكُن كاتِبا ولا مؤلفًا ، هي التي كانت واسِطة عِقد بين محمود تيمور والدكتور حسين فوزي ، يجتمعون لقراءة الإلياذة وعيون الأدب الأوربي ويُمضون أغلَب الليل في نِقاش لذيذ ينفِّسون به عن مطامِعهم في أن يكون لمصر أدبها الأصيل هي أيضًا . والْمُناقشاتُ التي تدور حول ميلاد الْمَدرسة الحديثة تولد على يد فئة أرسْتُقراطِية مرهَفة اعتَنقت الديمقراطِية ، وصحيفة ‹‹ السُّفُور ›› التي كانت تَصدُر بدءًا من سنة ١٩١٥ - كانت الْمُعبِّر عن هذا الاتجاه في الدعوة إلى اعتِناق الأوربية في الأدب والتاريخ ، وإلى التحرُّر من التقليد ، ومحاولة البحث عن أدب مِصري صميم ، وتَطوير الأسلوب إلى ما يوافِق مقتَضيات العصر ، وتوجيه الأنظار إلى دراسة أدباء مصر وشُعرائها مثل البَهاء زُهير . وإذا كانت أمثال هذه الْمُناقشات الفكرية كانت تدور في قصور حي الْمُنيرة ، حيث الأرستقراطية الْمِصرية ، فقد دفعت روح ثورة سنة ١٩١٩ بهَذه الْمُناقَشات إلى الشارِع الْمِصري وأصبَحت قهوة الفن التي تواجه مَسرح رمسيس ، مسرحًا لهذه الْمُناقَشات الفِكْرية ، واتَّسعت الحَلَقة وأصبْح يخالِطُها من الدّاخِل أو على الهامش أدَباء مثل إبراهيم الْمِصري ، وحسين محمود ومحمود عزمي وحبيب زحلاوي ، تنطَلِق من على موائدهم كالرَّصاص أسماء هوجو ودستوفسكي وموباسان وتشيكوف وبَلزاك . وكاد ذات مساء أن تَنشُب معرَكة لأن أحد الجلساء - بتأثير الثورة - فَضَّل كاتبًا شعبيا مثل جوركي - على كاتب ليست له رسالة شعبية مثل بَلزاك ، ولكن الْمَعركة انفضَّت وقد بقي على رُخام المائدة فتات من سِمْسم السّميط ، وتبين أن ماسِح الأحذية قد انتَهز هذه الفرصة ومَسَح للجميع أحذيتهم وهم لا يَشْعرون (٥٧) . وهناك تفاصيل أخرى دقيقة حول اتِّفاق الجماعة على مبادِئها وعلى إنشاء مجلة ‹‹ الفَجر ›› لكي تكون الْمِنبَر الأدبي ، حَول الْمَصير الذي آلت إليه « الْمَدرسة الحديثة » .

والتفاصيل الدقيقة – التي يكتُبها يحيى حقي عن لقاءات أدباء الْمَدرسة الحديثة والْمَواثيق التي يكتُبونها بينهم ، تُذكِّر بما كان يَدور في نفس العصر في عواصم الثقافة الأوربية على يد بريتون وأراجون وتزارا ، وغيرهم من كتبوا مَواثيق لحَركات أدبية مثل السِّريالية والدّادية – تنخَرط جميعها رد فعل للروح البشرية ضد الهزّة العنيفة للحرب العالمية الأولى . ومؤرِّخو الْمَذاهب الأدبية الأوربية لا يُغفِلون مَثلا دور مقهى صغير في مدينة زيورخ بسويسرا انطَلَقت منه حركة مثل الحركة الدّادية سنة ١٩١٩ (٥٨) .

إن كثيرًا من هذه التفاصيل الثانوية حول العمل الأدبي ومنابعه ، أو الكاتب ومُحيطه ، أو التِّكنيك ودقائقه ، أو التعبير وظِلاله ، تَلقى من يحيى حقي عِناية فائقة ، على طريقته في الاهتمام بـ « الكومبارس » ، وهي تمتد إلى أشخاص أغفَلَتهم الْمَناهج الكُبرى ، مثل محمد الصادق حسين مترجم كتاب « الأخلاق » لصَمويل سْميلز ، ومكتَشِف كتاب (معيد النِّعَم ومبيد النِّقَم » للسُّبكي ، وهو كتاب يرى يحيى حقي أنه البَذرة الأولى لمحمد عبده (٥٩) ؛ وكذلك أحمد خيري سعيد الثائر في مجال التعليم والصحافة ؛ وفؤاد المرابط أحد رُوّاد الترجَمة والتأليف بالعربية في مجال الإبداع الْمُوسيقي (٦٠) ؛ ومحمد توحيد السِّلحْدار الذي كان يَفيض حَيَوية في أحاديثه النقدية والأدبية، ومقالاته في السياسة والْمَسرح لم يضمها كتاب (٦١) ؛ ومحمد لطفي جمعة مترجم مكيافللي ومناقِش طه حسين في آرائه الأدبية وصاحب عشرات القِصص التي كان يَنشرُها على أنها تَرجَمات عن الأدب الروسي في صحيفة « البلاغ » دون أن يتنبَّه النقاد لذلك (٦٢) . وقد تمتد اهتماماتُه إلى طائفة مَغْمورة في الفن مثل طائفة « مسرح الغلابة » (٦٣) أو جنود مَجهولي الثقافة مثل جيل الْمُترجمين الأوائل في عهد محمد علي (٦٤) .

على ذلك النحو من التَّتبع الدقيق ، تقودُنا النَّظرة النقدية الثاقِبة ليحيى حقي إلى جوانب خَفية ودقيقة في تاريخ الأدب العربي الْمُعاصِر ويترك من خِلالها ، مع لَمَساته الكثيرة الأخرى ، بصَماته الْمُتميِّزة كَرائد من رُوّاد التفكير النَّقدي العَميق .

الفصل الثالث
نجيب محفوظ

(١) نجيب محفوظ والاستشْراق الفَرنسيّ

نستطيع الآن فقَط أن نَتحدَّث عند إمكانيَّة وُصول « صوت » الأدب العربي إلى « أذُن » الْمُثقَّف العام في العالم بفَضل حُصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل في الآداب . لكنَّ حديثًا مِن هذا النَّوع كانت تُقابله كَثير من الصُّعوبات قبل هذه اللَّحظة ، وكان ينْبَغي أن يقتَرن بكثير من التَّحوُّط في تحديد الْمَفاهيم، حول نوع « الصَّوت » الذي يصِل ، ونَوع « الْمُتلقّي » الذي يُقْبل عليه أو يستَسيغه ، ومدى اتِّساع « الدائِرة » التي يبلُغُها هذا الصوت ، وقبل هذا كله حول « أداة » التَّوصيل بين الأدب العربي وقارِئه في الآداب الأخْرى.

وإذا بدأنا بهذه النُّقطة الأخيرة ، فهناك وسيلتان تقليديَّتان : أن يَصِل القارئ إلى الأدب من خلال تَعلُّم لُغته ، أو يصل الأدَب إلى القارئ من خلال التَّرجمة . والوَسيلة الأولى وهي الأشَقّ والأدَق ، لا يزال أمامَها طريق طويل بالنِّسبة للُغة العربية حتى تتحول أمام القارئ الأجنبي إلى لُغة جَذْب كُبرى يتعَلَّمها إنسان ما من أجل التَّمتع بأدَبها وفِكْرها بالدَّرجة الأولى . ومع أن معاهِد تَعليم اللُّغة العَربية تنْتَشِر الآنَ في كُبريات الْمُدن الأورُبية والأمريكية ، ويحتلُّ بعضُها مكانًا مرموقًا كما هو الشَّأن في معهد العالم العربي في باريس، ويكثر – من ثم – عدَد الَّذين يتعلَّمون مبادئ اللُّغة العَربية

من الأجانب في مستوى أو آخر من مستوياتها - فإن الدّوافع التي تَقِف وراء نِسْبة كبيرة من هؤلاء تَكمُن في دوافع « العمل والتّعامُل » مع العالم العربي الْمُعاصِر ، أكثر ممّا تكمُن في محاولة التعرُّف على فكره وأدبه . وهي دوافع قد تكون باعِثَة على السُّرور والرِّضا ، لكنَّها على أيّة حالٍ ليْسَت مؤشِّرًا تستَخْلِص منه نَتائج تتَّصل بالفِكر والأدب العربي ودَرجة الإقبال علَيْهما .

وقد يكون هذا المؤشِّر كافيًا بطَريقة أكثر وُضوحا في الجامعات ومراكز البحث والتَّرجمة ، حيث تَتَعامل هذِه الْمُؤسَّسات مباشَرة مع طُلاب الفِكْر والأدَب . ومع أن عدَد رُوّاد هذه الْمُؤسسات يتزايد يومًا بعد يوم ، فإنه لم يَصل أبدًا في يوم من الأيام إلى درجة يُمثل معها « للْمُثَقَّف العام » في اللغات الأجنبية ، وُجودًا محسوسًا للأدب العربي ، فقد ظَلَّ هذا الأدب - رَغمَ كلِّ شيء - محصورًا - أو يكاد - في دَوائر الْمُستَشْرِقين والْمُتَخَصِّصين ، ولم يُخْرِجه من هذه الدّائرة أن يَكتُب كاتِب عربي بالفَرنسية أو بالإنجليزية ويتم الإقْبال على ما كتب ، فالإقبال في هذه الحالة إقبال على أدب فرنسي أو إنجليزي لا على أدب عربي ، والقارئ الفرنسي مثلاً عِندَما يَقْرأ رواية « الغريب » لألبير كامي وأحداثها تدور بالجَزائر ، أو يقرأ مذكَّرات جيرار دي نرفال في مصر أو رواية « ليلة القدر » للطاهر جلون فهو في الحالات الثلاث يقرأ أدبًا فرنسيًا دارت أحداثه على أرض عربيَّة أو كتَبه رجُل وُلد في بِلاد عَربية .

لكنَّه يقرأ أدبًا عربيًا إذا اتَّصل به مباشَرة من خلال تعلُّم اللغة ، وذلك هو الشَّأن في حالات قليلة لبعض كبار الْمُستَشرِقين - أو على الأقل إذا تُرجِم له عمل أدبي عن العَربية ترجَمة جيِّدة . وقد تكون حركة الترجمة في هذه الحالة مؤشِّرًا جيدًا لرَغبة القُرّاء في « استِهْلاك » أدب ما يَصِل إليهم ، كما يكون تَعلُّم اللُّغة من بعض زَواياه مؤشِّرًا لرَغبة القُراء في الوُصول إلى أدب ما . وإذا

أردنا أن نرى هذه الصورة من جانبها الآخر فنطبّقها على « القارئ العربي » لنَرى : ما هي الآداب التي يقبل عليها إن ترجمت له – ومن ثم يساعد إقبالُه على ازدِياد حركة التَّرجمة فيها – لوجدنا الأدَب الرِّوائي الرّوسي نموذَجًا لذلك. ولا شَكَّ أن الإقبال على تَرجمات أنطوان تشيكوف وجوجول وترجنيف وغيرهم من الكتّاب الروس هو الذي ساعَد على ازدِياد حركَة تَرجَمة الأدب الروائي الرّوسي عن لُغته أو عن لُغَة وسيطة ، وساعد من ثَمّ على أن يمثِّل هذا الأدب جزءًا من وجدان القارئ العربي المُعاصِر . وإذا بحَثْنا عن النَّموذج الآخر وهو الأدب الذي يَسْعى إليه القارئ العربي ليقرأه في لغته لوجَدْنا الأدب الإنجليزي والفرنسي يتصَّدران القائِمَة .

وعلى ضَوء هذا التَّصور نَقول : إن الأدب العربي بالنِّسبة للقارئ الأوربّي أو الأمريكي لم يكُن يُدرَج في أيٍّ من هاتَيْن القائِمتَيْن ، وهذا لا يُقلِّل من قيمته . كما لا يُقلِّل مثلاً من قيمة الأدب الصيني – أو حتى بعض الآداب الأوربية القريبة منا كالأدب البرتغالي أو الإسباني في مواطِنهما أو في أمريكا اللاتينية – أنَّ القارئ العربي لا يُدرجُها في قوائمه التي يَسْعى إليها وتَزداد تَبعًا لذَلك حركَة الإقبال على تعلُّم لغتَها ، أو تِلك التي تَسْعى إليه فيُقبل عليها ويساعِد من خِلال ذلك على حركَة التَّرجمة عَنْها .

ولعل تَتبُّع ما كُتب عن أديب بارز كنجيب محفوظ في الفرنسية أو ما تُرجم له من أعماله الخمسين التي امتَدّت على مدى نِصف قرن ، يؤكِّد هذه الرُّؤية : فلقد تُرجم الجزءُ الأوّل من الثلاثية « بين القصرين » إلى الفرنسية سنة ١٩٨٥ عن دار لاتيس وتمّ الانتهاء من ترجمة الجزء الثاني « قصر الشوق » عام ١٩٨٨ ، ولم يصدُر بعدُ الجزء الثالث . وقد ترجَمت دار نَشْر أخرى وهي سندباد « زقاق المَدَقّ » و « اللص والكلاب » و « حكايات حارتنا » .

أما الدِّراسات التي تَمّت حوله بالفَرنسية فإن من أقدَمِها – وربَّما كان من

أهمّها أيضًا – الدِّراسة التي قدمَها أندريه ميكيل سنة ١٩٦٣ بعُنوان « التِّكنيك الروائي عند نجيب محفوظ » : *"La technique du roman chez Nagib Mahfuz*

"وكان قد سبقَها مقال كتبه جوميير في أعقاب صُدور الثُّلاثية سنة ١٩٥٧ بعُنوان : « حياة أسرة قاهِريَّة من خلال ثلاث روايات لنجيب محفوظ » : *La vie d'une famille au Caire d'après trois romans de M. Nagib Mahfuz"*

بالإضافة إلى رسالة جامِعية قدَّمها الباحِث السّوري جَمال شهيد حول « الْمَوضوعات الاجتماعية في إنتاج نجيب محفوظ » : *"Les thèmes socialistes dans l'œuvre de Nagib Mahfuz"*

وهي رسالة حصَل بها على إحدى درجات الدراسات العليا (Maîtrise) ثم أضاف هذا الباحث فيما بعد سنة ١٩٨٣ كتابًا قيمًا في الدراسات الْمُقارنة حول « الوعي التاريخي في روايات إميل زولا ونجيب محفوظ » : *" La conscience historique dans Les Rougon-Macquart d'Emille Zola et dans les romans de Nagib Mahfuz "*

ولا شَكّ أن هذه الدراسات والترجمات في مجمَلها ساعَدت على تَمهيد الطَّريق أمام أدب نجيب محفوظ ليَصِل إلى الْمُثَقَّف الأوربي ، ومَهّدت الطريق كذلك أمام لَجْنة التحكيم في جائزة نوبل للتَّعرف على قيمة أدبه ، بل إن **أندريه ميكيل** ، صاحب الدِّراسة التي أشَرنا إليها ، وهو الآن أستاذ للأدب العربي بالكوليج دي فرانس وكان من قبل عميدًا لِمَعهد الدِّراسات الشَّرقية والهندية بجامعة السُّربون الجديدة ، ثم مُديرًا عامًا للمكتبة الوطنية الفرنْسية ، وأحد الأدَباء والنُّقاد البارزين في الحياة الأدبية الفرنسية اليَوم . **وأندريه ميكيل كان أبرز الَّذين رشَّحوا نَجيب محفوظ لجائزة نوبل** ، لسنوات متتالِية ، وكان واحدًا من أوائِل الَّذين عَرفوا قَدْر نجيب محفوظ من الأدباء والنُّقاد العالميين ،

في دراسته التي نشرها منذ ربع قرن سنة ١٩٦٣ ؛ ولهذا سوف نستعرض بمزيد منَ التَّفصيل خُطوات هذه الدراسة ، بعد أن أشَرنا إلى مجمل الدِّراسات والترجمات الفرنسية حول نجيب محفوظ .

* * *

تُعنى هذه الدراسة بثماني روايات من إنتاج نجيب محفوظ هي « خان الخليلي » سنة ١٩٤٦ و « زقاق المدق » سنة ١٩٤٧ ، و « بداية ونهاية » سنة ١٩٤٩ و « بين القصرين » سنة ١٩٥٦ و « قصر الشوق » سنة ١٩٥٧ و « السكرية » ١٩٥٧و « اللص والكلاب » ١٩٦١ و « السمان والخريف » سنة ١٩٦٢ . ومعنى ذلك أنَّها تهتَمّ بمُجمل الإنتاج الذي ظهرَ لنجيب محفوظ حتى تاريخ صدور هذا البحث في سنة ١٩٦٣ ، باستِثناء مجموعة الرِّوايات التاريخية الأولى وهي « عبث الأقدار » سنة ١٩٣٩ و « رادوبيس » سنة ١٩٤٣ و « كفاح طيبة » سنة ١٩٤٤ ، وكذلك باستثناء « القاهرة الجديدة » سنة ١٩٤٥ من روايات الْمَرحلَة الاجتماعيَّة و « السراب » وهي الرواية النفسِية التي ظهرت في ثنايا المرحلة الاجتماعية سنة ١٩٤٨ .

وميكيل يَعتبر أن « خان الخليلي » هي بداية الإنتاج الكبير عند نجيب محفوظ « أعني بداية الإنتاج الذي سوف يجعَل من نجيب محفوظ روائيّا كبيرًا ، وكلّ الخواص التي سوف تبرز في الأعمال التالية له كانت قد قُدِّمت في هذا العمل . وجاءت الرِّواية التالية ‹‹ زقاق الْمَدق ›› لكي تؤكِّد هذه الخَواص بصفة قاطِعة . » و يُشير ميكيل إلى أن زميله شارل بيلا كان يَعتبر أن « زقاق الْمَدق » من أجود ما كتبَ نجيب محفوظ .

ثُمَّ يشير الكاتب إلى أنه يَختار محورًا واحدا من الْمَحاوِر الْمُمكِنَة لدِراسة الرِّواية عند نجيب محفوظ – وهي محاور متعدِّدة مثل الجوانِب الاجتماعية أو الدِّراسات الأسلوبية أو دِراسة النَّماذج البشرية أو الاختيارات السِّياسية

الكُبرى أو الفَنّ النَّثري الخالص – والمِحور الذي تَخْتاره الدِّراسة هو « الفن الروائي » الخالِص عند نجيب محفوظ .

وفي هذا الإطار فإن الدّراسة تقوم على مجموعَة من المَفاتيح التَّقليديَّة لاستِكْشاف الإمكانيات الرِّوائية لعمل ما ، وتَبدأ **بفكرة المَكان أو الإطار الروائي** ، وهي الفكرة التي تُكسب إنتاج نجيب محفوظ أصالتَه بالدَّرجة الأولى في رأي ميكيل . وتَعمُّق روايات محفوظ في أطُرها الرِّوائية تَتولَّد عنه كلُّ المَشاعر اللازمة لتحريك الشَّخصيات وتطويرها والإحساس بالدِّفء والأمان أو الشُّعور بالغُربة عند مُغادرة الأبطال لنَواصي الشَّوارع التي ألفوها . ومن هذه الزاوية فإن قاهِرة نجيب محفوظ تَصدُق عليها عبارة هنري الرابع عن باريس : « إنها ليست مدينة . . إنها مدائن . »

والمَكان إطار روائي عام ، لكن المُعالَجة الرِّوائية تحوِّله إلى « طَيّات » ذات مَذاق خاص ، وتخلُق من خِلال « الطَّية » مناخًا ملائمًا لِميلاد الشَّخصية ، بحيث تَظَل مرتَبطة بإطارها ومتداخِلة معَها . « والطَّيات » التي يلجأ إليها نجيب محفوظ في « حي الحسين » – مكانه المُفضل – كثيرة ، بَدءًا من « المَشْرَبيات » حيث توجَد شَخصيات تَرى ولا تُرى وتنمو مشاعِر لا نهاية لاتِّساعها من خلال كُوَّة صغيرة ، ثم المَقهى حيث يرتَبط بها نُموّ شخصية المَعلم والمحيطين به ، ثم ركن الطريق حيث تَنْمو شخصية المُتَسوِّل ، وناصِيَة الشّارِع حيث مواعيد الغَرام ، وحتى حَظائر الدواجِن ترتَبط مكانيًا باختِطاف بعض ألوان الحب المُحرَّم . ومن هذه الزّاوية يُستَخْدم المكان وطَيّاتُه في تَفْريغ الشَّخصيات وإنمائِها . وعندما تصِل إلى الوَحْدة المَكانيَّة الرئيسيَّة وهي ‹‹ المَنزل ›› في الثلاثية يقول ميكيل : « إن الجنَّة الوحيدة والحقيقيَّة والمَركز العصبي للرواية هو ‹‹ المَنزل ›› الذي يعطيه الوسَطُ العائلي نوعًا من الاستِقرار بالقياس إلى كل شيء آخر ، وبالقياس إلى كل الشَّخصيات التي

تنجذب حولها أحداث الرِّواية ، فإن شخصية الأم هي أكثرها ثَباتًا ، ومع ذلك فإنه هُنا وحول الحجرة الرئيسية التي تلتقي فيها الأسرة في أوقات مختلفة من اليوم – تتم الحرَكَة المُكمِّلة للتَّوزيع والانتشار حول حجرة الأب أولاً في الثلاثية ، حيث يتم حسم أخطر القَرارات . ولكن هناك كذلك حرَكة حول الرَّدهة أو حول السُّلم وفي النهاية فوق الأسْطح حيث تُتبادل إلى جانب حظائر الدَّواجن كلمات الجنس وإشاراته . »

وإذا كان ميكيل يثني على نجيب محفوظ لنجاحه في الربط الدَّقيق بين الشخصيات وأطُرها الْمَكانيَّة ، فإنه يلاحظ مَحدودية الأماكن التي تتحرك فيها الشخصيات ويقول إن هذه الْمَحدوديَّة كان ينبغي أن يقابلها ثَراء في الوَصْف والتِقاط للدَّقائق ، ولكنَّ محفوظ من هذه الناحية في رأي ميكيل « لا ينتمي إلى نمط بلزاك ، وعينُه لا تتريَّث طويلا أمام مبنى أو مَعْلم لكي تكشِف فيه بعض أسرار مُحتواه الباطِن أو شكله الظّاهر ، ولكن يَبْدو عنده الأمر على عكس ذلك : فالْمُدن والْمَنازل والأشْياء يمكن أن تتلَخَّص سِماتها في بعض خَصائص رئيسيَّة ، إنها تظهر في العمل دون شك ، ولكنَّها تظهر مُثارة أكثر منها مَوْصوفَة . »

وإذا كانت هذه الْمُلاحَظة موجَّهة إلى « الْمَشاهد البَصرية » في الإطار الْمَكاني لروايات نجيب محفوظ ، فإن هناك ملاحَظة أخرى تَتَّصل بالأنغام السَّمعية عنده ، وميكيل ينطَلِق مما سَمّاه « ضجيج الْمَدينة » وكيف أن روائيا فَرنسيا مثل « بروست » نجح في رسم سيمفونيَّة روائية لضجيج باريس ، في حين أن روايات نجيب محفوظ لم تستنفد كثيرًا من إمكانيات الضَّجيج السّاحِر للقاهِرة ولحي الحسين على نحوٍ خاص ، وهو حي « يشُد الأذن أكثر مما يَشُد العين . » ولعل ميكيل لم يكن يدري أن نجيب محفوظ ضَعيفُ السَّمع وهو يقدِّم هذه الْمُلاحظة .

غير أنَّ محدودية الإطار الْمَكاني تُستَغل عند نجيب محفوظ في إحكام البناء وإدارة الشخصيات من نقطة محوريَّة ، فمع أن الشخصيات تتوزَّعهم أعمالهم و وظائفُهم ومدارسهم في أرجاء القاهرة الخارجَة ، فإنَّهم يعودون دائمًا إلى قلب الوسَط الذي يعيشون فيه لكي يتلَقّوا قدرهم الحقيقي ، وهنا تُصَفّى الأحداث من ضجيجها الخارجي فلا تُرى إلا من منظور هادِئ ، وهنا يتمّ التَّقابُل الحتمي بين الْمُتغيِّرات التي تَغلي والثَّوابت الراسِخة بين نشاطات هتلر والْمَشاغِل اليومية لربّات البيوت في الأحياء الشعبية ، وبين أصداء مظاهرات الطَّلبة ، ورغبة الأم القديمة في الخروج لزيارة سيِّدنا الحسين .

ويظَل التَّسلل الشعري من الْمَكان أو الهُروب العنيف منه عَلامة على درجة أو أخرى من درَجات رَفْض الواقع بدءًا من تسلُّل (كمال) إلى منزل (عايدة) في العباسية وانتهاءً بهُروب (عيسى الدبّاغ) من القاهرة الْمَدينة التي شهدت موت أحلامه السياسِية إلى الإسكندرية حيث يهرب بأحلامه إلى شاطئ البحر وظُلمة الليل .

وعلى هذا النَّحو يشتَد الرّبط فيما يرى ميكيل - عند نجيب محفوظ بين الشَّخصية والوسَط الروائي وتنعَقِد بينَهُما بحيث لا تبدو سَهْلة ولا نَمطِية ولا يمكن الحُكْم عليها بالتَّبعيَّة أو الصِّراع ، وإنما هي على حد تعبير ميكيل « علاقة تُشبه علاقة القاضي بموضوع الدَّعوى لا يتكاملان ولا يتعارَضان . » وهذه العلاقَة الدَّقيقة نفسها هي التي فَرضت الدِّيالوج كجزء من البناء الرِّوائي يجري فيه الصِّراع بين « مع » و « ضد » ، وتنمو الشخصية من خلال ذلك الصراع دون أن يُخل بإيقاع الحرَكة داخِل العَمل الروائي ، وفي خلال ذلك تُبَثّ الأفكار الرئيسية للرِّواية ، لَيْس بطَريقة الوُضوح الذي يمكن أن نَجده في (قنديل أم هاشم) ليحيى حقي والْمِثال لأندريه ميكيل - ولكن بطريقة التَّسرب التدريجي الْمُستَتِر .

من الْمَحاوِر الرئيسيَّة التي يلتَفِت إليها ميكيل في دراسَته للفَنّ الروائي عند محفوظ محور **علاقَة الأبطال بالْمُؤلِّف** ، والتَّطور الذي لحِق برواية التَّرجمة الذاتية في الأدب العربي من هذه الزّاوية . وفي هذا الإطار يؤكد ميكيل على التَّطور الذي لَحِق برواية الترجمة الذاتية حين يقول : « إن الأبطال (عند محفوظ) ليسوا تابعين لشَخْصية الْمُؤلِّف ، فأسلوب التَّرجمة الذاتيَّة الذي يَخْلَع كثيرًا من مذاقه على إنتاج توفيق الحكيم أو يحيى حقي ، لا يوجد في روايات نجيب محفوظ . ولا شك أنه من الْمَعلوم أن طبوغرافية الثُّلاثية ومشاعر أبطالها الشُّبان تعكِس ذِكْريات الطُّفولة والشَّباب عند نجيب محفوظ . لكنَّ النظرة الفاحِصَة والقَول الْمُنصِف يعيد إلى هؤلاء الأبطال البُعْد الحقيقي الشَّعبي والْمَلحَمي ، لأن الشخصيات الْمَركَزية للثُّلاثية هي من بعض الزَّوايا شَخصيات أبطال ملحَمة أكثر من كونها شَخْصيات أبطال رواية . »

ويركِّز ميكيل على هذه النُّقطة الأخيرة الْمُتَّصِلة **بالطابَع الْمَلحمي لأبطال الثُّلاثيَّة** فهم قدَريّون يُحسون أنَّهم يُجسِّدون مشاعِر أمَّة ولديهم قابليَّة عالية لاستيعاب الأحْداث ، سواء من خلال الْمُناقَشة أو الفعل أو حتى الْمُعاناة ، وهو استيعاب يتَّسم بجماعيَّة الحركة في البداية ثُم الشُّعور بالانفراد في النِّهاية، ثم هذه الخاصية الْمَلحَمِية الظاهِرة والْمُتمثِّلة في الاعتماد على الأنْماط الجسَدية الْمُتضادَّة ، فهناك دائما جمال يقابله قبح وطول يتعادل معه قصر ونحافة وإلى جانبها سِمْنة ، وهي سمات يمكن رصدها في معظم شخصيات نجيب محفوظ لهذه الفَترة ، لكن هذه الخصائص الْمَلحَمِية تتحوَّل إلى خصائص رفيعة الْمُستوى في البناء الروائي عند نجيب مَحْفوظ ، يقول ميكيل : « هذه الشَّخصيات ملحمية لأنَّها جميعا نَماذج لمجموعَة إنسانيَّة وروائيَّة واحِدة ، في إطار أنَّها لا تقدِّم إلا جانبًا واحدًا ، وهذه الشَّخصيات ، إن لم يوجد فيها الطابَع الفَردي لأبطال الرِّواية ، فإنَّها -على الأقل -

تستعيض عن ذلك بخاصيّة تَتلاءم مع السِّمات الرِّوائية فالأبطال هنا كلٌّ منهم يرمُز إلى فئة مُحدَّدة بعناية ويؤكِّد البطل الْمُتحدِّث باسمها ملامَحها الخاصّة ويربطها بالفِئات الأخْرى من خلال النَّمط الكلاسيكي كحركة التآلف والتَّضاد ؛ فينشَأ الْمَوقف الرِّوائي الذي يَتم غالبًا من خلال اللُّجوء إلى الخَصائص النَّفسية الفرديَّة . وهُنا وبالتأكيد تكمُن أهَمّ ملامح الأصالة في إنتاج نجيب محفوظ ، فهَذِه الشَّخصيات (حية) لكنَّها كذلك (نماذج) وانعكاساتُها النَّفسية موجودة ، ومن خِلالها يوجَد الْمَوقف الرِّوائي ، لكنَّها كذلك تَعود وبطريقَة شِبه آلِيَّة إلى طبيعة انعكاسات الطَّبقة أو الاتِّجاه ، الذي يُعَدّ كُلٌّ منهم في فلَكِه الخاص ممثّلا له . »

يتناول أندريه ميكيل كذلك في دراسته **أنماط الشَّخصية الاجتماعيَّة** عند نجيب مَحفوظ ، فيُشير إلى أن دورها في حبكة الرِّواية يَتصاعد من شخصية التاجر إلى شخصية الْمُوظَّف إلى شخصية البَغي وتأتي شخصية الطالب في ذروة الشَّخصيات . ونمط (أحمد عبد الجواد) ورفاقه يمثِّل النَّموذج الأول، على حين يظَل (عيسى الدباغ) قمة الْمَأساة للموظَّف الذي انهارت الأرض تَحْت قدمَيْه فظَل نموذجًا لشخصية حائِرة « ضاعت في طيٍّ صَفْحة قُلِبت بالْمُصادَفة ، وراحت في مجهول لا نهائيٍّ » ، لكنَّها شخصية روائية ممتازَة ، تلخِّص في آن واحِد قلَق الذّات المفرَدة ، وقلَق الفِئة الاجتماعِيَّة التي تمثِّلها .

أما البَغايا الْمُنتشِرات في « زقاق المدق » و « بداية ونهاية » و « الثلاثية » و « السمان والخريف » فإنهنَّ يقدِّمن نَماذج تَحْمل الإدانة والْمَذلَّة والانْسِحاق في آن واحد ، ويظَل (فهمي) شُعلة الطُّلاب الثُّوار ، لكن الطُّلاب في معظَمهم يظَلّون رمزًا رِوائيًا يجسِّد معنى تَطوُّر العِلم والأمَل في العالم الرِّوائي لنجيب محفوظ .

أما **محور الزَّمن** في التِّكنيك الرِّوائي عند نجيب محفوظ ، فقد استطاع

كما يرى ميكيل أن يتحكَّم في أطرافه تحكُّما دقيقًا . وفي الرِّوايات مَوضع الدِّراسة يمتد مفهوم الزَّمن ليشمل رُبع قرن في الثلاثية ، ويَقْصُر ليشمل عدَّة ساعات في (اللِّص والكلاب) . ومن الْمُلاحَظ وُجود تناسُب بين طول الزَّمن الروائي وبين عدد الشَّخصيات في الرِّواية ، لكن الزَّمن - سواء طال أو قصر - يتحكَّم فيه الروائي من خلال الاختيار الدقيق لِلحظات الفَردية في تاريخ وُجود الشَّخصية والتَّنبُّه للحَظات الانعطاف ، واستِدعاء القَدْر الضروري من الماضي بحيث يبدو الماضي طازَجًا دائمًا لأنه لا يُستَهْلَك ، سواء أكان ماضيًا خارجيًا أو داخليًا . وهذا الزَّمن يُحكم بناؤُه في العمل الروائي حَتّى يبدو وَكأنَّه يمثِّل النَّبضات الكُبرى له وتَتجاور أجْزاؤُه بطريقة محكَمة مُنصهِرة كما يحدُث في صهر اللَّقطات الْمُتَفرِّقة في فيلم سينمائي جيد .

إن دراسة ميكيل الجيدة تنتهي بعد استقصاء الْمَلامح الرَّئيسية للفَنِّ الرِّوائي عند نجيب محفوظ إلى القول بأن رواياته « تقدِّم - دون جَدل - للأدب العربي الحديث صَوتًا جَديدًا من خِلال أبعادِها ، ومن خلال تِلْك القُدرة الْمُمتِعَة على الكِتابة التي يُحس بها الْمَرء عند مؤلِّفها الذي حرَّر الأدب العربي، في هذا الْمَجال ، من دَورانِه فقط في الْمِحور القَصصي . ولقد أنْهت أعمال نجيب محفوظ بنجاح عصر المحاكاة والتَّقليد الذي كانت الرِّواية العَربية متعلِّقة خلاله تعلُّقًا غير مَحمود بهياكل تَقليديَّة مَحلِّية أو أجنَبية ، وإن الْمَرء يجد نَفْسه هنا - حقيقة - مشغولاً برواية مصرية تُهيِّئ قدرًا غير مَحدود من الْمُتْعَة النادِرَة ، وهي مُتْعة نَجدها حَتّى بعد أن نَظُنَّ أننا استَنْفدنا ألوان الْمُتعة الكامِلة في لون فَنِّيّ معيَّن ، فإذا بنا نكتَشِف فجأة زهرة جديدة غير متوقَّعة . »

ثم يضيف - منذ ربع قرن - هذه العبارات ذات الدَّلالة : « إن هذا الوعي الذي اضْطَلعت به عبقرية نجيب محفوظ قد أعطى الإنتاجية أصالةً رئيسيَّة في إطار الأدب العربي وحَتّى في إطار الرِّواية العالمية . »

(٢) نجيب محفوظ
وجائزة نوبل

أيّا كانت البواعِث التي قد تدعو نَفراً قَليلا إلى التَّحفُّظ في مشاعرهم ، ومع احترام هذه البواعث والْمَشاعر ، فإنَّ ما حدث من إعلان فوز الروائي الكبير نجيب محفوظ بجائزة نوبل للأدب يعد حَدثًا تاريخيًا هامًا بكُل الْمَقاييس .

فلقد رصد ألفريد نوبل (١٨٣٣ - ١٨٩٦) ثَروتَه الهائِلة التي خلَّفتها له صِناعة البارود والاتّجار فيه والتي قُدِّرت يومَها بثلاثين مليون كرونر سويدي، رصدها لِخدمة سَلام البَشَرية تكفيرًا عن عذاب ضَميره لِمُساهَمته في اكتِشاف البارود ، وجعل ذلك في صُورة مَنح خَمس جوائِز كُبرى في كل عام، للعُلوم الطَّبيعية والكيمياء ، والطِّب ، والآداب ، وخِدمة السَّلام ، وظَلَّت جائزة الآداب أشهرَها ؛ لاتِّصالها الْمُباشِر بوعي الطَّبقات الْمُثقَّفة في أرجاء العالم كلِّه . ومَع أنَّ هذِه الجائِزة وصَلت إلى كِبار الأدباء في أمم كَثيرة، فإنَّها لم تُصِب في مجال الأدب ، عَربيًا ولا مُسلِمًا من قَبل .

وحتى في مجال أدب الشَّرق بصِفة عامَّة ، فإن نَجيب محفوظ يأتي في قوائم هذه الجائزة الثّاني بعد مرور ثلاثة أرباع قرن على حُصول الشاعر الهندي طاغور على هذه الجائزة سنة ١٩١٣ ، مع ملاحظَة أن طاغور مُنح الجائزة عَمّا أبدَعه من أدب باللُّغة الإنجليزية .

وفيما عدا هذا فإن كِبار الأدَباء والْمُفكِّرين العالميِّين منذ مَطْلَع القَرن العِشْرين قد سُجِّلوا في قوائِم هذه الجائِزة ابتداءً من الشّاعِر الفَرنسي سولي برور سنة ١٩٠٠ مُرورًا بالأسماء الشَّهيرة في تاريخ الفِكْر والأدب مثل الشاعر الإنجليز كِبْلنج ١٩٠٧ والروائي الألماني هيس سنة ١٩١٠ والشاعر البلجيكي

ميترلنك سنة ١٩١١ ، والشاعر الهندي طاغور سنة ١٩١٣ ، والكاتب الْمَسرحي الأيرلندي برنارد شو سنة ١٩٢٥ والفيلسوف الفرنسي هنري برجسون سنة ١٩٢٧ ، والكاتب الْمَسرحي الإيطالي لويجي بيراندللو سنة ١٩٣٤ والأديب الفرنسي الشهير أندريه جيد سنة ١٩٤٤ ، والشاعر الإنجليزى الشهير ت . س إليوت سنة ١٩٤٥ والمؤرِّخ البريطاني برتراند راسل سنة ١٩٤٧ ، والشاعر الفرنسي ألبير كامي سنة ١٩٥١ ، وغيرهم من مشاهير أدباء الغرب في القرن العِشرين .

ومع أنَّ الجائِزة امتَدَّت في العقْد الأخير لتشمل بعض الأدباء خارج أوربا وأمريكا ، سواء في أمريكا اللاتينية أو أفريقيا السوداء ، فإن الأعمال الأدبية التي كانت تُمنَح كانت تَدور- لُغويًا - في إطار اللُّغات الأوربِّية ، اللاتينية أو الأنجلوسكسونية ، ولكنها في حالة نَجيب محفوظ تُقدَّم لكاتب لم يَكتُب أيّ عمل بغير اللُّغة العَربية - وإن كان تُرجم له كثير من الأعمال إلى اللغات الأخرى . وهو حتى في إطار اللُّغة العَربية ، لم يَكتُب أيَّ عمَل أو جُزء من عمل بإحدى لهجاتها الدّارجَة وإنَّما حافَظ على دَرجة رَفيعة الْمُستوى من درجاتِها ، طوَّعها لكُلِّ مُتطلَّبات الفنِّ الرِّوائي الَّذي قَدم من خِلاله إبداعَه الْمُتميِّز الَّذي استَحقَّ علَيْه الجائِزة .

* * *

كان إبداع نجيب محفوظ الْمُتميِّز في فنِّ الرِّواية حدًّا فاصِلاً في تاريخ تَطوُّر الأجْناس في الأدب العربي ، وعلى نحو خاصٍّ في الفن القَصَصي ، ولا شَكَّ أنَّ الفنَّ القَصصي فَنٌّ قَديم في العَربية ، وأن الأدب العربي لَعِب من خِلاله دَورًا هامًا في تَطوير الآداب الوَسيطة من خلال القِصَّة على لسان الحَيوان ، والْمَقامات التي يَعزو إليها بعَضُ الدّارسين في الأدب الْمُقارَن دورًا هامًا في نَشْأة جِنس هامٍّ في القَصَص الأوربِّي يُعرف باسم قِصص الشُّطار أو القِصَص البيكارِسيَّة .

لكن الفنَّ القَصصي بمعناه الحديث والذي بدأ في الاتِّساع والانتشار منذُ أن عُرِفت المَطابِع ونَشأت مَعها طَبقات واسِعة من القُرّاء تَبْحَث عن مُتْعة فَنِّية تَتَّفِق مع طبيعة العَصر ، فكانَت الرِّواية والقِصَّة القَصيرة التي عُرِفت في الآداب الأوربِّية أولاً ، ثُم في الأدب العَربي من خلال اتِّصال الثقافات في أواخر القَرن التّاسع عَشَرَ وبدايات القَرن العِشْرين .

ولَقد جرَّب كِبار أدبائِنا كِتابَة فنِّ الرِّواية ، كلٌّ بطَريقَته : المويلحي في « حديث عيسى بن هشام » تقليدًا للمقامات وتعصيرًا لها ، وهيكل في رواية « زينب » تأثُّرًا بجان جاك روسّو في الأدب الفَرنسي . ولكن تَجربة هيكل كانت قريبة مِن روح العَصر ، وعندما نَجحت دَعت كثيرين غيرَه من كِبار أدباء العَصر لكي يُسهموا في ذلك الجِنْس الأدبيِّ الجديد ، وخلال الثُّلُث الأوَّل من هَذا القرن ، ظَهرت روايات لكِبار الأدَباء : توفيق الحكيم ، وطَه حُسين ، والعَقّاد، والمازني ، ولَعبت كلُّها أدْوارًا هامَّة في تَطوير هَذا الجِنس الأدبيّ الجَديد .

ولكنَّ المُلاحظَة العابرة أنَّ أيّا مِن هؤلاء ، لم تَكُن الرِّواية همَّه الأوَّل ، وإنَّما كانت « همّا ثانويّا » عِنْده ، كان توفيق الحكيم مَشغولاً بالْمَسرَح وطه حسين والعقاد والمازني بالدِّراسات الأدبيَّة والفلسفِية والتاريخِيَّة والإبداع الشِّعري والنَّقد الأدبي ، كلٌّ في درجته التي مال إلَيهاوأبدع فيها .

* * *

وجاء نجيب محفوظ .

كان قد ولد في سنة ١٩١١ في حي الحسين الشعبي بالقاهرة ، وأكمل دراسَته في الجامعة المِصرية وتخرَّج في قسم الفلسفة بها في أوائل الثلاثينيات، وتَعلَّق بصرُه خلال دِراسة الفَلسفة بالتَّاريخ القديم ، وأدرك

أهمِّيَة اللُّغة الأجنبية ، ودَفعه ذلك عَقِب التَّخرج إلى أن يترجمَ كتابًا عن مِصر القديمة من الإنجليزية إلى العربية ، وكان هذا أول ما صدر له سنة ١٩٣٢ ، ثُم شَغَل نفسَه بكتابة مقالات فلْسَفِية ، كانت تُنشَر له في « المجلة الجديدة » حتى سنة ١٩٣٤ ، وهو يعتَرف في تواضُع العُلماء – فيما بعد – أن الذي وجَّهه إلى القراءَة في كتب الأدب في هذه الْمَرحلة هو طَبيب أديب ؛ الدكتور علي أدهم الأستاذ بطِب القاهرة ، وأنَّه قدَّم إليه بعضًا من كُتُب الأدب الإنجليزي ، وفي هذه الآونَة قرأ وولتر سكوت كاتب الرِّواية التاريخية الشهير في الأدب الإنجليزي ، وساعده ذلك على استيقاظ الحاسَّة الرِّوائية الكامِنَة فيه ، والَّتي التَقَت في الوَقْت ذاتِه مع حُبِّه للتَّاريخ القَديم فتشَكَّلت لَديه البَذرة الرِّوائية لأعمالِه الأولى .

كانت خلال هذه الفترة من الثلاثينيات قد تجمَّعت لَديه مجموعَة من القِصص القصيرة ، أصدَرها في سنة ١٩٣٨ بعنوان « هَمس الجنون » شَفَّتَ عن نَغْمة جَديدة في كتابة القِصَّة القَصيرة فَنًا ولُغَة ، وهَيَّأتِ الأذْهان لعمله الرِّوائي الأوَّل الذي صَدر سنة ١٩٣٩ بعنوان « عبث الأقدار » ، وهي مُستَوحاة من التَّاريخ الفِرعوني القَديم الذي كان نجيب محفوظ مَشْغولاً بالقِراءَة حولَه .

ومع أن كلمة « الرِّواية التاريخية » لم تكن غريبة على ذِهْن القارئ العربي– فقد كان قد عهد من قبل ما كتبه جرجي زيدان ، في رواياته عند تاريخ الإسلام – فقد ظهر مع « عبث الأقدار » معنًى جَديد للرِّواية التاريخية ، وأصبح من الْمُمكن القَول بأنَّ الفَرق بين نجيب محفوظ وجرجي زيدان ، أن زيدان مُؤرِّخ يَستعين بالشَّكل الرِّوائي ، عَلى حين أن نجيب محفوظ روائي يَستعين بالْمَعلومات التاريخيَّة ويوظِّفها ويُعيد تَشْكيلها .

واستقبَل قُرّاء الأدب ونقّادُه عمَل نجيب محفوظ استقبالاً جَيدًا ، وكان في مقدِّمة النُّقاد الَّذين كتبوا عن هذه الْمَوهبة الجديدة ، ولَفَتوا الأنْظار إلى

أهميتها في تلك الفترة الأستاذ سيد قُطب ، الذي اشتُهر فيما بعد بدِراساته الدِّينية وتفسيره الْمَشْهور « في ظلال القرآن » .

وتابع نجيب محفوظ فكتب روايتين في نفس إطار التاريخ الفرعوني القديم ، وهما « رادوبيس » سنة ١٩٤٣ و « كفاح طيبة » سنة ١٩٤٤ ، ويبدو أن النِّيَّة كانت تتَّجه عنده أولاً إلى أن يواصِل كتابة الرِّواية التاريخيَّة ، فهو يقول : « هيأت نَفسي لِكتابة تاريخ مصر القديم كلِّه في شكل روائي على نحو ما صَنَع وولْتر سْكوت في تاريخ بلاده ، وأعدَدْت أربعين مَوضوعًا لِروايات تاريخية رَجَوت أن يَمَتدَّ بي العُمر حتّى أُتِمَّها ، وكَتَبْتُ ثلاثًا مِنها بالفِعل ، وبقي سبعة وثلاثون موضوعًا جاهزًا للكِتابة ، وفجأةً إذْ بالرَّغبة في الكتابة الرُّومانسية التاريخية تَموت في نَفْسي وأجِدُني أَتحوَّل إلى الواقِعيَّة بلا مُقدِّمات . »

وأيا كان الاتِّجاه الروائي الَّذي سيسلُكُه نجيب محفوظ فيما بعد ، فلقد ظَلَّ – وهذا هو الفرق بينه وبين كبار كتّاب عَصْرِه الذين سبقوه إلى الرواية – مخلِصًا ومُتَفرِّغًا لِكتابة الرِّواية والقِصة القَصيرَة على مدى خَمسين عامًا مُنْذ بَدء الكِتابة حتى حُصوله على جائزة نوبل . لم يخلط هذا الفَنَّ بأيٍّ أجْناس أدبيَّة أخْرى ، ولم يكتُب مُقدِّمات نَظرية لأعماله ، ولم يكتُب نظريَّته الرِّوائيَّة في النَّقد الأدبي ، ولم يَتحدَّث عن نفسِه كثيرًا ، بل إنَّه لم يدافع عن نفسِه في وجه كثير من الاتِّهامات التي وُجِّهت إليه – وهي اتهامات شتى تتحرك من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار – وإنما ظَلَّ دَؤوبًا في تَجويد الفنِّ الرِّوائي والإبداع فيه وتَطويره . والتَّأثيرُ من خلاله في طوائِف من البشَر ظلَّت تتَّسع دائرتُه شيئًا فشيئًا ، حتى وصلت إلى الضَّمير العالميِّ خارجَ إطار اللُّغة ، واستحقَّت اعتِراف العالم مُمَثَّلا في هذه الجائِزة .

* * *

إذا كان نجيب محفوظ قد استَقْدم التّاريخ للرِّواية ، فقد فَعل ذلِكَ لِكَي

يبثّ من خلاله قيمة معاصِرَة ، هي الصِّراع في سبيل الحرية ، ولكي يُخضِعَه لِمُتطلَّبات فَنٍّ جديد على العَربية ، هو الفن الرِّوائي بِمتطلَّبات الْمكان والزَّمان والحِوار والسَّرد والشَّخصيات الرئيسيَّة والثانَوية ونُموّ الأحداث وتعقُّدها وانفراجها . ولكي يُطوِّع هذا الفنَّ لهذه اللُّغة العَريقَة ، التي كادت أن تتجمَّد وأن تَتحوَّل إلى قِطع من « الكريستال » في الشَّكل القَصَصِي القديم في فن الْمَقامَة ، أو كادت تَتهرّأ في بعضِ أوجُه استعمالاتها العامِّة والدّارجة في القَصص الحديث – ولكِنَّ هذه اللُّغة تماسَكت وظَهرت قدرتُها الفائقَة على التَّعبير الْمُعاصر والاستِجابَة لمتطَلَّباته مع المحافَظة على البِنْية عند نَجيب محفوظ .

وبهذا التصور التّاريخيّ الذي اكتَمل عند نجيب محفوظ ، هدفًا وفنّا ولُغةً ، دخل ميدان الرِّواية الاجْتماعية أو الواقِعية ، وكأنَّما نَقَل التّاريخ القديم إلى تاريخ مُعاصر وأبطالَ التّاريخ القَديم ، إلى أبطالٍ يَعيشونَ في حواري القاهرة ، في خان الخليلي وزُقاق الْمَدَقّ ، وشُبرا وحيِ الحسين . وظهر له في هذا الإطار خمس روايات : « القاهرة الجديدة » سنة ١٩٤٥ و « خان الخليلي » سنة ١٩٤٦ ، و « زقاق الْمَدق » سنة ١٩٤٧ ، و « السراب » سنة ١٩٤٨ ، و « بداية ونهاية » سنة ١٩٤٩ .

ومع أن التجربة من الناحية اللُّغوية كانت أشَق ، فهو يتحدَّث عن أُناس معاصِرينَ في مدِينَة معاصِرَة ونحن نَسمَع منهم لُغة الشّارِع كلَّ يوم ، فقدْ استَطاع نجيب مَحفوظ أن يُقْنِعنا بفَنِّية عالم الرِّواية ودَور اللُّغة الفُصْحَى التي لا تَبدو مفتَعَلة و لا متكلَّفة . و مع أنَّ التجربة الاجْتماعية الواقِعية كانت أكثر حساسية ، حيث كان يوجّه النَّقد في هذه الروايات إلى عادات يتحكَّم مِن خلالها أقْوياء العَصر في ضُعفائِه ، ويشير إلى قيم إنسانِيَّة تُداس ، وتَكادُ شَفافِية الفنِّ تُحيل رُموزَه إلى وقائع مُحدَّدة – فإن نجيب محفوظ واصَل القِيام

من خلال هذه الرِّوايات بدَور أساسي من أدوار الفنِّ الرِّوائي الرّاقي ، وخطَّ لأجْيال من الرِّوائيِّين العرب - مُعاصريه وتابعيه - طريقًا ازدَحَمت عَلَيْه الأقْدام فيما بعد .

* * *

الْمُجتَمع الَّذي نَسج حولَه نجيب محفوظ رواياته الخَمس الواقِعيَّة ، تَهاوَتْ أركانُه بقيام ثورة سنة ١٩٥٢ في مصر . ومع أن نجيب محفوظ كان قد أعَدَّ سِلْسِلة من الرِّوايات الَّتي تُواصِل العَزْف على النَّغْمة الواقِعيَّة ، فقد توقَّف عِندما حَدث التَّغيير . ويلاحَظ في تواريخ طَبْع رواياته أنَّ هُناك فَجوة تَمتَدُّ سَبع سَنوات بين رواية « بداية ونهاية » سنة ١٩٤٩ ورواية « بين القصرين » سنة ١٩٥٦ ، وهي الرواية التي شَكَّلت الحَلْقة الأولى في الْمَرحلة الَّتي دخَلها نجيب محفوظ بعد ذلك وعُرِفت بمرحَلة « رواية الأجيال » .

ورواية الأجيال أو ما يُسمّى أحيانا « الرِّوايات الأنهار » ، فن روائي لم يَكُن قد دَخل العَربيَّة من قَبل ، وإن كان قد عُرِف في اللُّغات الأخرى الفَرنسية والإنجليزية عند بَلزاك وإميل زولا وجلزورذي وسارتر ، ويقوم هذا الفن على تتبُّع تاريخ أسْرة والنُّمو بها من رواية إلى رواية ، وما يتبَع ذلك من رَصْد للتَّطور الاجتماعي والأخْلاقي والفِكري في الْمُجتمع خارِج الأسْرة وانعِكاس ذَلك التطَوُّر على أفراد يألفُهم القارئ من خلال تتَبُّع حياتِهم وعاداتِهم في جيلين أو ثَلاثة بطريقة فنِّية غير مُباشرَة .

في هَذا الإطار أنتَج نجيب محفوظ ثلاثيته الْمَشهورة : « بين القصرين » سنة ١٩٥٦ ، و « قصر الشوق » سنة ١٩٥٧ و « السكريَّة » سنة ١٩٥٧ ، لِكي يقدِّم من خلالها التَّاريخ الدّاخِلي لأسْرة مِصرية تَتعاقَب على هذِه الأحْياء الثلاثة من أحْياء القاهِرة من سنة ١٩١٧ إلى سنة ١٩٤٤ ، وتَتجسَّد من خلال ذلك نَماذج بَشَرية أقرب إلى نماذِج الْمَلْحَمة من حيث دَرَجة شُيوعِها ، وإن

كانت مَليئة بالواقعية واللَّحم والدَّم ، والاقْتِراب إلى نَماذج تُلمَس ، حتى إن هَذِه الرِّوايات الثَّلاث تُعدُّ من بَعض الزَّوايا جُزءًا من رواية التَّرجمة الذّاتية عند نجيب محفوظ . ومَن مِن القُرّاء العرب على اختِلاف مُستوياتِهم لم تَصِل إليه أصْداء شَخصية (السَّيد أحمد عبد الجوّاد) الذي عُرف بـ « سي السَّيد » في نموذج الوالد الْمُتحكِّم ، أو (الست أمينة) الأم الطيبة ، أو (فهمي) الوطنيّ الْمُتحمِّس ، أو (ياسين) الباحث عن الرَّغبات الدُّنيا أو (كمال) الطِّفل الشَّقيّ، ثم التِّلميذ العاشِق ، ثم القارئ (الحائر) ثُم الفَيلَسوف والكاتِب ، ومن تَغيب عن ذاكرَته فَتيات الثُّلاثِية في البَيت الكبير ، يقْضين النَّهار كلَّه لا يرينَ الشّارِع إلا من خِلال الْمَشْرَبيّات ويحلُمنَ بالعَريس القادِم والبَيْت الوادِع .

* * *

لم تكن الْمَراحِل التّالِية من حياة نجيب محفوظ – بعد الثُّلاثية – أقلّ تأثُّرًا بما حولها من الأحداث ولا أقل تأثيرا فيها ، ولم تكن كذلك أقل تَنوُّعا من الناحِية الفَنية و وسائل الأداء الرِّوائي ، أصبحت عنده شَديدة التَّنوع و الغِنى . فَعلى صَعيد الواقع والصَّدى ، تكاثَرت الأحْداث الهامَّة في الْمُجتَمع الْمِصري والعربي ، بدءًا من نُموّ طَبقات جديدة في الْمُجتمع ، إلى الإحساس بخَلَل في إيجاد التَّوازُن بين الحرِّية السِّياسية والعَدالة الاجتِماعيَّة ، إلى خَوْض مَجموعة مِن الحُروب الْمُتتالِيَة ، تتابَعت فيها صُور النَّصر والهَزيمة . ومع كثرة الأحْداث وسُرعَتها كانت تتلاحق الأنْفاس ، ويَزداد الإيقاع ، وتَضْطَرب الخُطى أحيانًا ، وتنفَتح كوًى للأمَل أحيانًا أخرى ، وكان ذلك كلُّه يجد له أصْداءً وأحْكامًا وإدانَة فنِّية أو قَبولاً فَنيّا ، أو حَيْرة أو تَساؤُلا في أعمال الرِّوائي الَّذي رصد حياته للفَن الرِّوائي والقَصصي .

ولم تكن هذه الاستجابات ذات طبيعة مباشِرة ، وإنَّما كانت ذات طبيعَة

فنِّية ، وذلك يُفسِّر تنوُّع واختلاف وَسائل الفَنِّ الرِّوائي الَّتي لجأ إليها نجيب محفوظ في رواياته وقِصَصِه التي زادت على الثلاثين خلال هذه الفَترة الْمُضْطَربة ، تحولَّت اللغة في كثير منها ، من هذه اللُّغة الهادِئَة الوَصْفية الْمُستَرسِلة التي كُنَّا نراها في الثُّلاثِية وما قبلها والَّتي تعكِس من بعض الزَّوايا إعجاب نجيب محفوظ بطريقة بَلزاك التَّصويرية « هذا الكاتب الذي يصف مَشهدًا في ثمانين صفحة » على حد تعبير نجيب محفوظ ، وهي الطَّريقة التي تَبدو في مثل هذا الْمَشهد الذي يفتتح الثلاثية :

« عند منتَصف اللَّيل استيقظَت كما اعتادت أن تَستيقظ في هذا الوَقت من كل لَيلة بلا استعانَة من مُنبِّه أو غيره ، ولكن بإيحاء من الرَّغبة التي تبيت عليها فتواظِب على إيقاظها في دقة وأمانة ، وظلت لحظات على شك من استيقاظها ، فاختَلَطت عليها رؤى الأحلام وهمسات الإحساس ، حتى بادَرَها القلَق الذي يُلمُّ بها قبل أن تفتح جفنيها من خشيَة أن يكون النَّوم خانَها ، فهزَّت رأسها هزة خفيفة ، فتحت عينيها على ظلام الحُجرة الدّامس ، لم يكن ثمَّة علامَة تستدل بها على الوقت ، فالطريق تحت حجرتها لا ينام حتى مَطلَع الفجر والأصوات الْمُتقطِّعة هى التي تترامى إليها أوَّل الليل من سُمّار الْمَقاهي وأصحاب الحَوانيت ، هي التي تتناهى عند منتصَفه وإلى ما قبل الفجر . »

هذه اللغة الوصفية الهادئة في الْمَراحل الأولى ، سوف تنقلب إلى لغة سريعة متلاحقة الأنفاس في المرحلة التالِية ، فبطل « اللِّص والكلاب » (سعيد مهران) عندما يتحدَّث عند خُروجه من السِّجن ، تجيء سُرْعة لغته على النَّحو التالي :-

« آن للغضب أن يتفجَّر و أن يحرِق ، ولِلخونَة أن ييأسوا حتى الموت ، وللخيانة أن تكفر عن سَحْنتها الشائهة ، نبوية عليش ، كيف انقلب الاسمان اسمًا واحد ؟ إنهما يعملان لهذا اليوم ألف حساب ، سأنقضُّ في الوقت

الْمُناسب كالقدر ، و (سناء) إذا خطرت في النفس انجاب عنها الحَرّ والغبار والبَغضاء والكدَر ، وسطع الحنان فيه كالنقاء غبّ الْمَطَر . »

وكما اختلفت اللغة في سرعة الإيقاع من مرحلة إلى مرحلة ، اختلفت الوسائل الرِّوائية الأخرى ، مثل الزَّمان واطِّرادِه ، والْمَكان وثباته ، فظهرت في كثير من روايات هذه الْمَرحلة الأزمنة الْمُتداخِلة أو الْمُتداعِيَة ، وظهرت فكرة استرْجاع الماضي خلال حديث الحاضِر ، وظهر الْمَكان غير الثابت ، واختلفت كذلك درجة شفافِيَّة الرَّمز وغُموضه تبعًا لعوامِل كثيرة منها ما يتَّصل بالْمَوقف الْمُعبَّر عنه ومنها ما يتَّصل بالفَرد الْمُعبِّر ، ولعل ذلك يتَّضح في رواية مثل « ثرثرة فوق النيل » سنة ١٩٦٦ .

واختلفت طريقة النظر للحدث الروائي ، أو ما يسمّى (الْمَنظور الروائي) . وكما يتمتَّع القارئ في الْمَرحلة الأولى بالْمَنْظور الثّابت الذي يُتيح للراوي أن يَقِف في موقف ثابت يرى فيه الأحداث في مُجْملها ويعلِّق عليها من زَواياها الْمُختَلِفة ، كما يحدث في « عبث الأقدار » أو « خان الخليلي » فإن القارئ يتمتَّع في المراحِل التَّالِيَة بالحَدث الواحِد يُرصَد من زوايا متعدِّدة ومن رواة متعدِّدين وكأنَّ كلَّ واحِد منهم لا يرى ما يراه الآخرون ، وربَّما يظهر ذلك في رواية مثل « ميرامار » سنة ١٩٦٧ .

وهذا التَّنوُّع في وسائل الفَن الرِّوائي ، الذي يستجيب فنيّا لكثير من أنواع التَّنوع في الْمُجتمع ، يَفتح بدوره لعَشرات الطُّرق الفنية التي يؤصِّلها نجيب محفوظ في فن الرواية العربية ويفتح من خلالها طُرقًا كثيرةً لجيله والأجيالِ التّالِيَة له .

* * *

لقد مَلأ نجيب محفوظ الدُّنيا وشَغل النّاس – كما كان يُقال عنِ الْمُتنبي –

لكنَّه صنع ذلك في تواضُع شديد وصَبر لا حدود له على العمل ، واحترام دقيق للنظام ، حتى إنه ليحدِّد شُهور عمله وشُهور صَمته ، فهو يعمل كلَّ عام من سبتمبر إلى أبريل ، ثم يَصمُت أربعة أشهر يخلّيها للتَّأمُّل ، ويحدِّد ساعات مكتبته اليَومِية ، فإذا انتهت توقَّف عن الكتابة حتى لو كان قد كتب حرف جر يَحتاج إلى مجرور – على حد تعبيره – ويحترم نظامه شبه اليَوميّ وندوته الأسبوعِية ، ولقاء أصدقائه ، وهو على هذا الإيقاع الجادّ الْمُتنوع ينتج خلال خمسين عاما متواصلة – أمدَّ الله في عمره .

إن إنتاج نجيب محفوظ الرِّوائي دخل كلَّ بَيت في العالَم العربي ، بفَضل السِّينما والرّاديو والتليفزيون ؛ ومن ثم استطاعت « هموم الإنسان » أن تَصِل إلى الناس من خلال رؤيته الفنِّية ، وها هو ذلك الإنتاج يتَصاعد – حامِلاً معه صوت الأدب العربي ، فَيَمسّ ضَمير الإنسانية ، ويضَع نجيب محفوظ إلى جانب برنارد شو ، وإليوت ، وبرتراند راسل ، وألبير كامي ، وإنَّ هامَته وهامة الأدب العربي معه لَجديرة بأن تُطاوِل كلَّ هذِه الهامات .

الفصل الرابع
تطوُّر الكتابة عند
إحسان عبد القدّوس بين تَنوُّع الْمَعايير
وتَداخُل الأجْناس

ربمّا تتنوَّع الْمَقاييس التي يُستعان بها في تحديد دور كاتب ما في إثراء أدَب أمَّته وتَطويرِه بتَنوُّع الكتّاب العُظماء أنفُسِهم ، فيكون مِقياس عظَمة أحدِهم الْمُحافظة على عَناصِر الأصالَة والانتماء في هَذا الأدب ، على حين يكون مِقياس العظمة عند أحد معاصريه ، العَمل على فَتح آفاق جديدة لهَذا الأدَب ، وتَركيز جانِب من اهتماماتِه على مَشاكل الحاضر أو تَطلُّعات الْمُستَقْبل . وفي الوقت ذاته قد تكون الْمُحافظة على بعض الْمَعايير الْمِثاليَّة للأدب الرَّفيع وحِمايَتها من الذّوبان في وجه الْمُتطلَّبات اليومِيَّة ، مقياسًا تَظهر من خِلاله عبقريَّة بعض الكُتّاب ، على حين يتألَّق دور البَعض الأخر في مِقياس آخر مقابِل ، يقرِّب من خلاله بين الأدب والهموم الكبيرة التي تَشْغل أفئِدة قِطاع عريض من الناس .

ولقد عبَّر نجيب محفوظ في بطاقة أرسَلها إلى إحسان عبد القدوس في عيد ميلاده السَّبعين عن تصوُّره للدَّور الذي يمكن أن تُقاس من خلاله أهمِّية أعماله الأدَبية حين قال : « لك في الأدب جولات وصولات جعلتك أحبَّ الكتاب إلى العرب . » وقد لا تخلو هذه العبارة من الْمُجامَلة التي يتطلَّبها

الْمَقام، لكنَّها كذلك لا تَخلو من الدِّقة التي عُرفت عن نجيب محفوظ في تحرير أفكاره وآرائه .

فالدَّور الذي قام به إحسان عبد القدوس يختَلِف عما قام به كثير من الكتاب البارزين في جيله والجيل السابق عليه ؛ ومن ثَم تُقاس أهميَّته من مَنْظور مخالِف للمَنْظور الذي تُقاس به أهميَّة أدَباء آخرين كالعقاد وطه حسين، أو ناجي وعلي محمود طه ، ونِزار قباني ، أو توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ، أو يوسف السِّباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله ، أو مصطفى أمين ومحمد حسنين هيكل . واختِلاف الْمَنظور قد يعود إلى ترتيب أولويّات القضايا الْمَطْروحة من جيل إلى جيل ، أو من شَريحة إلى شريحة أخرى في نفس الجيل ، أو إلى تَطوّر اجتماعي تتَقدَّم من خلاله بَعض العناصِر لتلعَب دورًا لم يكُن متاحًا لها أن تلعَبه من قبل ، أو لم يكُن يلقَى علَيه الضَّوء الكافي من الأعمال الأدبية . وقد يعود كذلك إلى الصِّراع الذي استمَر معظَم هذا القرن بين الأجناس الأدبية : الشعر والرواية والْمَسرحية والقصة القصيرة والْمَقال ، يتقدَّم البعض منها فيمثِّل مركز الصَّدارة ويكاد يحجب الرُّؤية عن الأجناس الأخرى ، كما حدث مع الشِّعر في الثُّلث الأوَّل من هذا القَرن ، وتتقدَّم أجناس أخْرى مُتَشابكة أو منفَصِلة ، كما حدَث للأدَب القَصصي بفُروعه الْمُختَلِفة في الثُّلث الثاني منه . وتتحرَّك الْمَقالَة خِلال هذا كلّه في رحلة طويلة تُحاول في بدايتها أن تنفَصِل عن الْمَقامَة وتُحاول في نهايَتها أن تقتَرب من الأدَب القصصي مرورًا ببَعض الأجْواء الشّاعِريَّة .

ولقد لعب إحسان عبد القدوس دورًا هامًا في إعادة ترتيب الأولَويات واقتِراب الأجْناس الأدبية من بَعضِها البَعْض خِلال أربعة وخمسين عامًا قَضاها قَلَمهُ يُخاطِب القارئ العربي منذ كتب خاطِرَته الأولى في روزاليوسف في ١٣ يناير سنة ١٩٣٦ ، إلى أن فارق الدُّنيا في ١١ يناير سنة ١٩٩٠ (ومن

اللافت للنَّظر أن تاريخ بَدء الكتابة عِنده وتاريخ وَضْع القَلَم وَالأنفاس يكادان يلتَقيان) .

لقد بَدأ إحسان الكتابة في ظِلّ تألُّق الشّعر الطاغي في ثلُث القَرن الأوّل ، ولقد شهد في صباه مجد شوقي وحافظ ومُطران والعقّاد وميلاد جَماعة أبوللو وأصداء شعراء الْمَهجر القَويَّة ، لكنّه فيما يبدو - بعد محاوَلة قصيرة غير ناجحة - نفَض يدَيه من الشّعر ، فهو يقول إنه في سن الرّابعة عشرة (حوالى ١٩٣٣) كتب قصيدة من تِسعين بيتًا وعَرضها على والده الْمَرحوم الفنان محمد عبد القدوس فاستخلص منها الأب أربَعة أبيات فقط ، تتوافَر فيها شروط الوزن والقافية . . . وظل إحسان يحتفِظ بهذه الأبيات حتى جلَس بعد سنوات إلى مأمون الشناوي ، وعرَضها عليه فاستَبْعد مأمون ثلاثَة أبيات ولم يُبق إلا بيتًا واحدًا يقول (حسب رواية حديث إحسان في روزاليوسف ٥ يناير سنة ١٩٨٩) :

وعِشْت منتَظِرًا يوم اللِّقاء بحُرقَةٍ حتّى لَقيتَك دونَ سابق موعِدِ

ومن السَّهل على القارئ أن يُسقِط النصف الأوّل من هذا البيت الباقي أيضًا لأنّه خارج على قَواعِد الوَزن ، وفي هذه الحالَة يَسلَم لإحسان نصفُ بيت من الشعر فقط طوال حياته .

لكنَّ إحسان عبد القدوس إذا كان قد تخلّى عن الشّعر أو تخلّى عنه الشعر في شكله الْمَحكوم بقَواعد الوَزْن والقافِيَة ، فإنّه لم يتخلَّ عنه في روح رسالته وفي مُناخ الأداء وَالتَّعبير - بل إنه استَطاع أن يُطوِّر عنصرًا من أهَمّ عناصر الشّاعِرية العربية ومحرِّكا من أبْرز محرّكاتِها وهو الْمَرأة ، مستَغِلا رصيدَها الثّري في الاستجابة لطَيْفها الْمُؤثّر في التُّراث الشّعري ، ومُحوِّلاً لها إلى عُنصر أكثر فاعِلية وإيجابيَّة من خلال رَصْده الذّكي الواعي لدَوْرها الْمُتزايد في الحَضارة الحَديثة . ومتَّكئًا على مِحوَرها الناعِم لكي يعالج من

خلاله أكثر القضايا خُشونة وَطلبًا للتَّضحِيَة والبَذْل في عالَم اليوم ، وهي قضية الوَطنِيَّة ، ومعتَمِدًا على ضَوئها الهادِئ في النَّفاذ إلى كثير من سَراديب الْمُجتَمع الْمُعاصِر وخَفاياه وطَيّات النَّفس البَشرية التي لم يكُن يَتمّ التوقُّف أمامها طويلا من قبل .

وربّما كان مَرَدّ هذا التَّطوُّر الهام - الذي يُعَدّ في آن واحد تلاقُحًا للأجْناس الأدبية ، ورَصْدًا للظَّواهِر الاجتِماعِيَّة - إلى وُجود شَخصية امرأة قويَّة في حياة إحسان عبد القدوس ، هي شخصية أمه السيدة فاطمة اليوسف (روزاليوسف) التي لم يكُفَّ إحسان عن الحديث عنها ، والتي أهدى لها فيما أهدى عملَه الرِّوائي الكبير « في بيتنا رجل » ، وكتب على صَفحته الأولى : « إلى السَّيدة صاحِبة الْمَدرَسة التي علَّمتنا الثَّورة ، إلى أمي وأم كلّ الثَّائرين من أجْل الحَقّ والحرِّية ، إلى السيدة فاطمة اليوسف . »

وإذا كان تاريخ الأدب العربي والعالمي قد عَرف نماذج من أمَّهات الأدباء اللاتي أثَّرن في توجيه قَوي لمشاعِر أبنائِهِن كما حدث مع أبي نُواس وأبي فِراس الحَمداني في الأدب العربي ، وكما حدث مع بودلير في الأدب الفَرنسي ، فإنَّ نَموذج فاطمة اليوسف بالنِّسبة لإحسان عَبد القُدوس يتجاوز التَّأثير الشُّعوري لِيَصل إلى التَّأثير الفكري والتأثير الأدبي ويتَّخذ شَكل الإيمان بفاعِلية قُوة « الأيدي الناعِمة » .

إن نَموذجها لم يَعُد أمام إحسان عبد القدوس نموذج الشاعِرة الأدبية التي تُشارك في الْمجالس من وَراء الحجاب ، ولا حَتّى تلك التي تُشارك دون حجاب ولا هو نَموذج مُتظاهِرات ثورة ١٩١٩ التي ولد إحسان سنةَ قيامها ، ولا سيِّدة الصالونات الأدبية التي شاع نَموذجها في الثلاثينيات والأربعينيات - وإنما هو ذلك النَّموذج الدِّيناميكي الْمُتحرِّك الْمُؤثِّر الذي يتحرَّك من مَجال التَّمثيل إلى مجال الصَّحافة . وتؤسِّس في فترة مبكِّرة سنة ١٩٢٥ مجلَّة تحمِل

اسْمَها ، وتُساهم مع كِبار كُتّاب العَصر كالعَقّاد وطه حسين في مناقشة قضِية « الحرية » من جوانبها المُختَلِفة ، ولا تتردَّد في الدفاع عن رأيها في صُنع مُستقبل الأمّة . وربمّا يساعِد على إلقاء الضَّوء على شخصية هذه المرأة المُؤثِّرة في حياة إحسان عبد القدوس ، اقتباس بعض عبارات من خِطاب شهير لها كتبته إلى جمال عبد الناصر في بدء الثَّورة ، ونشرته في روزاليوسف في ١١ مايو سنة ١٩٥٣ ، وممّا جاء في هذا الخطاب قولُها لعبد الناصر :

« إنك في حاجة إلى الخلاف تمامًا كحاجتك إلى الاتِّحاد . إن كلَّ مجتَمع سليم يَقوم على هذين العُنصرين معًا ، ولا يَستغْني بأحدهما عن الآخر ، الاتِّحاد للغايات البعيدة والْمَعاني الكبيرة والخلاف للوَسائل والتَّفاصيل ، انظر إلى الأسْرة الواحِدة في البيت الواحد قد تَراها مُتماسِكة متحابّة متَضامِنَة ، ولكن كلَّ فرد فيها يُفضِّل نوعًا من الطَّعام ويتَّجه إلى طِراز من العَمَل ويَروق له لون من الثِّياب . . . وأنت تُؤمِن بهَذا كلِّه - ولا شَكَّ -ولكن أ تعتَقِد أن الرَّأي يمكن أن يكون حرًّا حقًا وعلى الفكر قيود ، وإذا فُرِض وترفَّقتِ الرِّقابة بالناس واستبدَلتْ حديدَها بحَرير (هكذا) ، فكيَفْ يتخَلَّص صاحِب الرَّأيِ من تأثيرها الْمَعنَوي ؛ يكفي أن توجَد القيود كمبدأ ليتحسَّسَ كلُّ واحد يديه . . . إن مجرَّد شُعور صاحِب الكِتابة بأن هُناك شيئًا مطلوبًا وشيئًا غير مطلوب يجعَلُه إما أن يَبعد بنفسِه خَشْيَة ألا يوافِق ، وإما أن يقتَرب بعد أن يُهيِّئ نفسه ليَتَلاءم مع ما يعتَقِد أنه مطلوبٌ ، فتضيع الفائِدة منه في كِلتا الحالَتَين . . . لا تصدِّق ما يُقال من أن الحرِّية شيءٌ يُباحُ في وقت ولا يُباح في وَقْت آخر ، فإنَّها الرِّئة الوحيدة التي يتَنَفَّس بها الْمُجتمع ويَعيش ، والإنسان لا يتَنَفَّس في وقت دون آخر ، إنَّه يتَنفَّس حين يأكلُ وحين يَنام وحين يُحارِب أيضًا . »

إن « اليَد الناعمة » التي عزَفت هذا الإيقاع القَوي على باب الحرِّية كتابة

وعزَفَته من قبل همسًا ونقاشًا ومُعايَشة مع ابنها ، كانت دون شكٍّ واحدة من العَوامِل الهامَّة التي جَعلت « الْمَرأة » بَطلاً رئيسيًا في أعمال إحسان عبد القُدوس، وجعَلت أخْطر القَضايا تُثار من خلال وُجودِها الرّوحي وحتّى الجَسدي ، الذي كان يدفَع إلى الظَّن أحيانًا أنَّ أدب إحسان عبد القدّوس هو « أدب جنْس » ، وجعلته يَنْجَح في الْمَزج الرَّقيق بين « الحب » و « الوطن » ويَنفُذ من خِلالهما إلى الآخر ، فَتَحمل روايته العاطفيَّة حسًا وَطنيًا لا يتمكَّن من الاختِفاء ، وتحمل روايته الوَطنية نَغَمات عاطِفية تُشكِّل لُحْمتها وسُداها .

قد تكون رواية « النظّارة السوداء » التي كتبها إحسان عبد القدّوس سنة ١٩٤٩ تمثِّل نموذجًا للشَّطر الأوَّل من شَطري هَذه الْمُعادَلة ، فهي رواية تَقوم على العَلاقة الجَسديَّة الْمُفرِطَة التي تَمْنح من خِلالها امرَأة شابَّة جسدَها لكثير من الرِّجال في سُهولَة واضِحة ، واستِخْفاف بالقِيَم ، وإلى أن تَلتَقِي هذه الفَتاة في أحَد الأنديَة اللَّيليَّة بفَنّان شَابّ فَتنشَأ بينَهُما عَلاقة تُقبل هي علَيها بنَهم جَسدي واضِح ويكتَشِف هو بَعد فَتْرة أنَّه نهم مَرضي لجسَد نَمَت فيه الغَرائِز وضمرت فيه القِيَم ، ويُحاول هو من خِلال معالَجة عَنيفَة وطويلَة مُقاوَمة استِعار الجانب الغَريزي وتَنمِيَة القِيَم الْمَعنَويَّة والخُلُقِية الضّامِرة . وحين تبدأ في استِعادة مُقوِّماتها الْمَعنَوية ، يكون تَيّار الخِداع والزَّيف في الحياة العملية والسِّياسية خاصَّة قد جرفَهُ هو إلى طرَف الخَيْط الآخر ، وتَبدأ هي في مُحاوَلة استِعادَته إلى نُقطة الوَسَط التي التَقَيا فيها ، وأحَسَّت من خِلالها بقيمَتها الإنسانية .

والهيكَل العامّ لهَذه الرِّواية ، يُشكِّل نمطًا ينجَذِب إليه إحسان في كثير من أعماله القَصصِيَّة متمثلا في شخْصِية الفَنان ، والرَّسام خاصَّة ، الْمُتمسِّك بالقِيَم الْمَعنَوية في مقابَلة امرأة تتمسَّك بالقِيَم الْمَادِّية وتُحاول جَذْبه إليها . ويتكرَّر هذا النَّمط عنده في رواية أخرى تحمل عنوان « سيدة الصالون » وفي

قصة قصيرة تحمل عنوان (الأغا) . لكن الحسّ الوطنيّ يبرز في هذا النمط من خلال المُعالَجة والتَّدخُّل الذي يَصِل أحيانًا إلى حد المُباشَرة والذي قد يَهبط قليلاً بالمُستوى الفَنّيّ للعَمل الأدبي . واختيار الطّبقة التي تَنتَمي إليها الفَتاة صاحِبة السُّلوك الجسدي يُشكل في ذاته إطارًا وَطَنيّا ، وهي غالبًا من طَبقة « المُتمصّرين » أو « أولاد الذَّوات » أو « الأجانب » الذين يَعيشون على هامِش المُجتَمع ويمتصّون دَمه . ففي « سيِّدة الصالون » تنتمي المَرأة إلى المُهاجرين الفرنسيين الّذين يَفرون إلى مصر بعد خيانَة وطنِهم ويَبحثون عن تعويض ثَرواتهم من خِلال التِّجارة والعلاقات الحرَّة . والفَتاة في « النظارة السوداء » تنتمي أيضًا إلى طبقَة المتمصّرين التي لا تحسِن من العربية إلا كَلمات قَليلة ولا تحمل مِن آثار القِيم إلا صَليبا ذَهبيّا مُفرغَ الدّلالة . وإذا كان القَصّاص يُجسِّد سُلوكَها الشّائِن فهو حَريص على أن يَقوم دَور التَّعليق بالمُعادَلة من خلال مونولوج يَدور على لِسان البَطل : « هذا الجسد . . . ما قيمته وما هو المحرَّم منه وما هو المُباح . إن مربِّيتها السّوريَّة العجوز لم تُحدِّثها يومًا عن جسدها لتَصونَه ، وأمّها لم تُبصرها يومًا بأن لِهذا الجَسد قيمة يُضَنُّ بها إلا أمام الله. . . لم تكُن تحسب حسابًا للعَقْل أو القَلْب . . . ولم تكُن تَعرف ما هُو الحبّ . . . وأنَّه أسْمى من الجَسد . إنَّه الروح . . . إنه الحَنان . . . إنه الفِكرة . . . إنه المَعنى . . . إنه الإنسانية . لم تكُن تعرف هذا أو تفهَم شيئًا من هذا . »

ولا يقتَصر التَّعليق أو المُنولوج على القِيَم ولكنَّه يتعَدّاها إلى الوطنِيَّة كقيمة أساسِية في بناء الشخصية يؤدي فقدانها إلى اختِلال السُّلوك الطَّبيعي لدى الأفْراد : « و وجد نَفْسه جالسًا مَعها بين عشرة من الفِتيان والفَتيات . . . كلُّهم من أثرياء مصر المُتمصِّرين . . . وهو لا يُطيق صُحبةَ المُتمصِّرين لا لدافع عُنصري بل لأنَّهم صورة واضِحة مُجسَّمة تمثِّل عُيوب المُجتَمع

المِصري كله . إنَّهم لا يُؤمِنون بالجِنْسية المِصرية التي يحملونها لأنَّهم حَملوها لا إيمانًا بمصر واعترافًا بخَيْرها ، بل حِمايَة لأموالِهم واستِغْلالاً للحُقوق التي يَمنَحها الدُّستور والقانون لكُلّ مَن ينتَسب لِمصر . . . وهكذا ضاعت شَخصِيَّتهم وضاعت عاطِفَتُهم الوَطنية ، وضاع شُعورهم القَومي ، وتركَّزت كلُّ عواطِفهم في أشخاصِهم وفيما يَملِكون . »

إن أمثال هذِه التَّعليقات التي تمسُّ أحيانًا فَنِّية العَمل الأدبي ، تَتَناثر في أعمال إحسان عبد القدوس العاطِفيَّة ، ربَّما أكثَر من تَناثُرها في إعماله « الوطنية » الخالِصَة ، والتي يُغني فيها الْمَوقف عن التَّعليق الْمُباشِر دون شَكٍّ ، ولكِن دَرجَة شُيوعها في الأعمال العاطِفية يُوكِّد على جانِب من الهَدف العامِّ الذي كانَت تَسعى إليه رِوايات إحسان عبد القدوس . وهو من هذه النَّاحِية يُقرِّب بينها وبين أهداف رِوايات نجيب محفوظ في الأربعينيات حيث تُجسِّد روايات مثل « القاهرة الجديدة » و « زقاق الْمَدق » هدفًا يتكئ على القيمة الْمُفْتَقَدة من خلال لُعبة الجَسد في بعض الطَّبقات التي تَمتَصّ الْمُجتمع . وإن كان تَعبير إحسان عن إغراء الجَسد بالصُّورة وإغراء القيمة بالكَلِمة وحدها يُفقد التوازُنَ عنصرًا من عناصره الهامّة ، خاصَّة عندما تتحوَّل الرواية إلى عمل فني مصوَّر في السِّينما أو التليفزيون .

ربَّما يتَّضح الوَجْه الآخر من مُعادلة (الوطن / الحب) و (الحب / الوطن) عند إحسان عبد القدوس من خلال رِوايته الشَّهيرة (في بيتنا رجل) حيث تَدور الأحداث في الأربعينيات وفي وسط قومي خالص ، يَخلو هذه الْمَرة من ظلال الطَّبقات الْمُستغلَّة . وفي هذا الإطار تتألَّق شخصية الْمَرأة متمثِّلة في (نوال) و(سامية) والأم وتتألَّق شخصية الأسرة الْمُتوسِّطة كراعٍ طبيعي وأمين للبَواعِث الوَطنية النَّبيلة حتّى لو كان راعِيَها (مصطفى أحمد زاهر) موظفًا بسيطًا محافظا لا يَهتم بالسِّياسة ولا يُؤمن باندِفاع الشَّباب نحوها ،

ولو كان ابنه (محيي) طالبًا متفوقًا لم ينضَم إلى أي جماعة حِزْبية . هذه الأسْرة الهادئة البال ، لا تَتردَّد في إيواء الشّاب الوطني (إبراهيم حمدي) عندما يَطرق بابَها في أمسية رمضانية هربًا من حكم الإعدام الذي ينتَظِرُه لقتله (عبد الرحيم باشا شكري) عميل الإنجليز . ويتَفاعل كُلُّ أفراد الأسْرة مع الدَّور المَطلوب منهم ، ولا يُفكِّر أحَد في الاستجابة لإغراء المُكافأة السَّخِية التي تَعرضها « الدّاخلية » لِمَن يُرشِد عن الهارب حتى (عبد الحميد زاهر) خطيب سامية المَرفوض ، والشاب الفاشِل يعتصره هذا المَوقف فيدفَعه إلى حافَة الخِيانَة ومنها إلى حافَة الوَطَنية ، ويكوِّن ذلك في ذاته عُنصر تحوُّل في شخصية من عُنصر غير مَرْغوب فيه في هذا المُجتمع الصَّغير إلى مقبول في دائرة « الحُبّ » من خلال الوَطنية . أما (نوال) فهي تَهيم حبًا بنموذج البطل الوطني الذي يحمِل روحَه على كفِّه وتَتَسلَّل من نوافِذ التَّقاليد الصّارمة لكي تُسهم بدور إيجابي في سبيل حماية البَطل وهي تعبِّر عن الوَطنيَّة بلُغة الحبّ أحيانًا حين تقول : « ما أبسط البطولة . . إنها كالقُبْلة تخافها البنت إلى أن تكتَشِف بَساطَتها ومتعَتَها . »

إن إحسان عبد القدوس الذي بدأت شُهرَته كصحفي وطني مَرْموق عندما فجَّر قَضِيَّة « الأسلحة الفاسِدة » في حرب فلسطين سنة ١٩٤٨ ، لم يتخلَّ عن حسِّه الوطني في كلِّ العُصور ، ودَخَل السِّجن ثلاثَ مرّات في سبيل التَّمسُّك بهذا الشُّعور ، وجرَّب كلَّ القوالِب المُتاحَة أمامه للتَّعبير عن « الحرِّية » التي عَشِقها ، وانتَقل « بحُريَّة » أيضًا بين هذه القوالِب ، فكان « المَقال » الخالِص ، والمَقال القصصي ، والرِّواية الخالِصة ، والرِّواية المَقاليَّة التي تتسرَّب إليها آراء المُؤلِّف وتَعليقاته ، وكانت المُذكِّرات الخاصَّة ، والمُذكِّرات المُتَخيَّلة ، والتَّوقيع الحقيقي ، والتوقيع المُستَعار ، والمَقال السياسي الصارِخ ، والقِصَّة السِّياسية العاطِفية ، والقصَّة الساخِرة من الأمرين معًا . وجاء هذا كلُّه في

صورة إنتاج غَزير على مَدى أكثر من نصْفِ قرن فَمَسَّ قلب القارئ العربي وعقلَه وفِكره في مراحِل عُمره الْمُختَلِفة، وجَمع في مقهى واحد قارئ الجريدة والْمَجلَّة والرِّواية والكِتاب ، وعاشِق الشّاشَة الصَّغيرة والكبيرة ، وحامِل « الترانزِستور » والشابَّ الْمُتحمِّس والعَجوز الحكيم ، واستحَقَّ أن يكون - كما قال نجيب محفوظ - أحَبَّ الكُتّاب إلى العَرب ، وعَلى النُّقاد أن يُغَرْبِلوا الإنتاج في هدوء .

الفصل الخامس
يوسف الشاروني

(١) يوسف الشاروني ونِصْف قرن مع القِصَّة القصيرة

يدين فن القصة القصيرة في مصر والعالم العربي ، في التَّطور الكبير الذي لحِق به خلال النِّصف الثاني من هذا القرن ، لِمَجموعة قَليلَة من الرُّواد ، من بينهم يوسف الشاروني الذي يواصِل الإبداع الجادّ مُنذ أواخِر الأربَعينيّات حَتّى منْتَصف التّسعينيّات على امتداد ما يُشارِف نِصف قرن من « الكَمّ » تُسانده كثير من سمات « الكَيْف » الْمُتميِّز . وقد يَحْتاج قارئ التِّسعينيات إلى تَذكيره بأن الأوْساط الأدَبيَّة التَفَتت في فترات متوازية إلى اسمَي « يوسف الشاروني » و « يوسف إدريس » عندما صدَرت لهما سنة ١٩٥٤ مجموعتان مُتميزتان « العشاق الخمسة » و « أرخَص ليالي » . وليست دَرجات الشُّهرة التي تلت ذلك – واستقبَلَت من خِلالها الأعمال القَصصيَّة لِكلَيْهما ، فُرادى أو مَجْموعات – هي وحدها الْمِحَك الوَحيد على درجات الجودَة التي لم يحرم من قدر كبير منها كلا الرائدين . ولكنَّ صِناعَة الشُّهرة في العالم الأدبي لَها مَعايير أخْرى ، تُسانِد الجَودَة في أفضَل الأحْوال ، وتَحِل محل كثير من عناصرها في أحوال أخرى ، أهمُّها وسائل الإعلام ، وطبيعَة القَضايا الْمُثارَة ودَرجة الحَرارة التي تَتمتَّع بها ، ودرجة القَبول الإعلامي والنَّقدي للعَمل أو لِصاحِبه ، وكلها تَصُبّ في وُجدان « الجُمهور » والْمُستقبِل فتصنع الشُّهرة العابِرة أو الدائِمة وَفقًا لدرَجة مِصداقيَّتها .

لقد أسهم الشاروني ، من خلال كتاباته القصَصية ، في بناء أدَوات كاتب القصة القَصيرة التي تُزوِّده بالْمَقدرَة على الاكتِشاف والتأمُّل و البناء وتفجير « قابلية القَصّ » في الحدث العادي وحتى في الْمَشْهد العادي الذي قد يَخْلو من حدث ، وتحرَّرت القصة من خلال ذلك من فكرة « غَرابة الحِكاية » التي كانت تشَكِّل الْمُسوِّغ لدخول لَقْطة من خارِج الحَياة الْمَألوفَة ، لتقوم بتَنْشيط الخيال ودَغْدغة الحواسّ في لحظَات الاستِرْخاء ، ولم تَعُد القِصَّة من ثَمَّ وسيلة من وسائل التَّسلِية ، بقَدْر ما أصبَحت وسيلَة لإثارَة كوامِن التَّوتُّر والقَلَق ، بل ولإثارَة التَّقزُّز أحيانا من خلال التأمل في « الْمُقْرِف الْمُضحِك » ، على حد تعبير الشاروني في عناوين إحدى قِصَصه التي كتبت في التسعينيات .

إن أبطال الشاروني من هذه النَّاحِية ليسوا أبطالاً خارقينَ ، وإنَّما هم أصحاب « هموم صَغيرة » ، وغالِبًا ما يكونون بلا أسْماء ، وربَّما كان شِعارهُم هو شعار بطلِ « دفاع منتصَف اللَّيل » التي كتبها سنة ١٩٥٢ : « سَأُعلِن على الجميع أنّني ما أرَدت يومًا أن أكون بطلاً ولا رُجلاً مشهورًا » ، وأن يكون هَمّهم كما جسَّده ذلك البَطل الْمَغْمور : « كنت أبحَث عن شيء أحكّ به جسدي وكانت الليفَة هي حاجتي الحقيقية للخَلاص ممّا أنا فيه . » ولكن الزِّحام وحده هو الذي يمنَعه من أن يخلو إلى نفسه لحظَة بعيدًا عن أعيُن الفُضوليّين في الشّارع والتاكسي والسينما والْمَمرات الضيقة : « سأقول لهم إن زَحمة الطريق كانت تُضايِقني ، وحتى الْمَقهى الذي اختَرتُه لأن به شيئًا من هَدْأة ، كان أحيانًا ما يزدَحم في بعض الأماسي ، فينعَكِس ضَجيج النّاس و وَهَج النّور في عيونهم وفي رائحة دُخانِهم فيصيبُني انقِباض ويَأس شديدان . » إن هذا الزّحام هو الذي يلْقي عليه الضّوء مرَّة أخرى في قصَّته الشّهيرة « الزِّحام » سنة ١٩٦٣ ، والتي يَتحرَّك خِلالهَا الفَتى البدين (فتحي عبد الرسول) من القرية إلى الْمَدينة باحِثًا عن مكان لجَسَده ، فلا يكاد يَجد . وعِنْدما تَسوقه الْمُفارَقَة إلى العَمل الوَحيد الذي يَعثُر عليه وهو « مُحصِّل

أتوبيس » يقودُه هَوْل الزِّحام والبَدانَة والحُجرة الضَّيِّقة التي يَعيش فيها مع أسْرَته الكَبيرة ، يقوده هذا إلى عالم الجُنون مُرورًا بعالَم العِشْق والشِّعر . وليس نقيض الزِّحام هو الحل ، فبطله (موجود عبد الجواد) مدرِّس الفلسَفة يعيش في غُرفَة وحدَه ، ومع ذلك فإنه « يَصْحو مفزَّعًا في الثالثة أو الرابعة صباحًا حيث يُصبح صَمْت الليْل أعلى من ضجيج النَّهار ، نُباح كلب ، نَقيق ضُفْدع ، دَقّات ساعَة ، أشْياء تتكَسَّر ، أقدار تَدب ، تَوقُّع شَرٍّ يوشِك أن يقَع ولا يقع ولكنَّه سيقَع ، ويطوف بي هاجِس أن أضَع حدًّا وحلاً لِمَا أنت فيه ، اِفتح نوافذ غرفَتك ، عندما يزدَحم النَّهار بنُور الشمس وتزدَحم السّاحَة بخَلْق الله ، لتُعْلن جريمَتك . . لكن بماذا عَسايَ أعْتَرف ، هل أعتَرف بأني لست واثِقًا عن وجه يقيني أبدًا بما أعترف ؟ »

إن هموم أبطال الشاروني أحيانًا ما تكون مقزِّزة من خلال معالجته لفكرة « القبح الجميل » ، وهي فكرة بدأ الفنّ يطوف حولَها ، مُنذُ تخلّى الشُّعراء عن التأمُّل الطويل في القمر والبُحيرات والخضرة الْمُمتدَّة . . والوَجه الجميل ، و وجَّهوا طاقاتهم إلى داخل النَّفس البشرية في مُحاوَلة لتفجير همومِها ، وإلى الواقع الْمُحيط الذي كانت تنبت فيه لَلشر أزهار عند بودلير ، ويتجسد فيه الشعر عند واحد مثل جاك بريڤير في دُخان الْمَصانع ورائحة الْمَناجم ومداخِل الحارات الضيِّقة . ومن هذا الْمُنطَلق يَقِف الشاروني أمام (ضَيِّق الخُلُق والْمَثانة) ليتحدَّث عن صبي همُّه تنظيم « الإخراج » الذي يقوده إلى لحظات مخزية في صباه ، يبْتَلّ فراشُه ، ويشج رأس ابن « العسكري » جاره ، وفي شبابه عندما يعشَق الشِّعر والأدَب ويعمل في الاقتصاد ويكون رجُلا محترمًا ، تطاردُه أزمة « الإخراج » وتُشكل عُقدة حياته وتنتهي به إلى السجن لأنه قَتل الشاوِيش (عبده عرفة زيدان) الذي يشاركه شقَّته خِلال معركة في دورة الْمياه ، وقد يمْتَدّ الرَّمز في نفس القارئ إلى طبيعة الصِّراع حول تنظيم « التَّنفيس » بين الْمُثقف والشاويش .

إن محاولات الشاروني التجريبيَّة كثيرة ، ومنها محاولاته في « التناص » عندما كتب في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات قصتيه : « زيطة صانع العاهات » و « مصرع عباس الحلو » تعليقًا على « زقاق الْمَدق » لنجيب محفوظ ، وعندما جرَّب هَدْم حاجز القاصِّ - القارئ ، في قصة (القَيظ) سنة ١٩٥٠ ، أو اللُّجوء إلى تيار الوعي في (الأم والوحش) وغيرها أو التركيز على استخدام الحُلم والإفادة الواسِعَة من دِراسات التَّحليل النفسي ، أو اللُّجوء إلى الْمَوْروث الشعبي الإسلامي والْمَسيحي ، حيث تتكرَّر صُورة « الْمَولد » في كثير من قِصَصه ، كما تَتَشَرَّب تقاليد الكنيسة والْمَذبح في قليل منها ، ولم يَتوقَّف عند الْمَوْروث الشَّعبي الْمصري ، بل امتَد إلى الْمَوروث الشَّعبي الخليجي خِلال الفَتْرة التي عاشَها في سَلطنة عُمان .

إن تَجربة الشّاروني ، إذا خَلُصت من بعض الأصْداف ، يمكن أن تُقدِّم نَموذَجًا صالِحًا للحِوار والنِّقاش ، والأخذ والتلافي ، والْمُواصَلة والتجنُّب ويمكن أن يُناقش من خلالها كَثير من مَفاهيم التَّجريب في القِصَّة القَصيرة العَربية على امتِداد نِصف قَرْن .

(٢) صِراع الراوي والفيلَسوف في قِصَص يوسف الشاروني

يُعد الكاتب القصصي « يوسف الشاروني » واحدًا من أبرز كتّاب القصَّة القصيرة في الوطن العربي في نصف القرن الأخير ، ويعتَمد بروزُه على ركائز من الكَم والكيف ، واتِّساع مجال الْمُناوَرة أمام قلَم قصصي موهوب ، ومثقَّف .

بين النصف الثاني من الأربعينيات والنِّصْف الأول من التِّسعينيات ،

وعلى امتداد نحو نصف قرن ظلّ القارئ العربي يُتابع إنتاج الشّاروني الذي قد تتنوع مُناخاته و وَسائله الفنِّية وموضوعاته الْمُثارة بتَنوع مُناخات وأذْواق العُقود الخَمسَة التي عبرتها ، ولكنها تلتقي رَغْم التَّنوع حَوْل مِحور الجدِّية في التناوُل ، وعدَم الاستِسلام للأنْماط الْمَألوفَة ، وتَداخل الْمَوهِبَة العَفوية مع الثَّقافة الْمُكتَسبة والتَّخطيط الواعي في صراع ليس من الضروري أن يصِل بالقِصّة في كل الْمَرّات إلى دَرجة الكمال . ولكنَّه يعكِس الطُّموح والحُلم والْمُحاوَلة والْمُشارَكة والإخفاق أحيانًا ، ولعلَّه من خلال هذه الدَّرجات يعكِس بصِدْق ملامح التَّجربة الإنسانية ذاتها .

والشاروني – شأنُه في ذلك شأن الأقلام القصَصِية الكبيرة – لَديه القُدرة على أن يُفجِّر « القابلية للقَص » في الأشياء الْمَألوفَة الْمُنطَفِئة ، وربَّما كان هذا في ذاته يُمثِّل تطورًا فنيًا أساسيًا في تاريخ القَصص الْمَحلّي والعالَمي ، ففي القَديم كانت « قابلية القَص » تَنبُع من غَرابة الحَدَث وقُدرته على الإدْهاش من خلال مخالَفته للواقع أو تَبايُنه معه ؛ ومن ثَمَّ كان « الحديث الغريب » هو البَطل ، بصَرف النَّظر عن راويه الذي يمكن أو يكون فردًا أو جَماعة ، وكان النص الغريب يظل مفتوحًا ويَتِم تناوُل طَرَف الخَيط في كل جيل ليَتِم النَّسيج عليه .

الالتقاط البَصَري

لكن القاصَّ الْمُعاصِر ربَّما – شأنه في ذلك شأن الشاعر الْمُعاصر أيضا – يحاوِل أن يفجِّر الدَّهشة في الحدَث العادي ، أو في بعض جوانبه لتتولَّد أمامه « قابلِية القَصّ » دون أن يُتابِعَها بالضرورة إلى نهاية الشَّوط ، وربَّما يَتم تَفْجير الدَّهشة من خِلال كَسْر الأُلْفة . وقد يتجسَّد ذلك عبر الاقتراب الشّديد أو الابتِعاد الشديد ، فتَتجسَّد في الحالَتين رؤى قد لا تلتَفِت إليها أنْفاس الحياة اليوميّة مع أنَّها جُزء منها . إن حاسَّة الالتِقاط البَصري مثلا تَستيقظ عند أحَد

أبطال الشاروني مجهولي الاسم ، وما أكثرهم ، في قصة « الطريق إلى المُعتقل » فإذا بالصبي الصامت الذي لا يَستطيع أن يكسِر حاجز الصَّمت مع والده الذي يصحَبه ، يقترب بنا من أشياء لا نكاد نلمَحها ، فعندما يدخُلان مَحطة السكة الحديدية لاستقْلال القِطار يتراءى المَكان من خلال عينَيه على النحو التالي : « ارتَقينا الدَّرَج ، ودَلفنا بين الأعمدة الكثيرة المُنتَصِبة ، وعَرَّج والدي جهة النافذة الحَديدية الضَّيِّقَة ، وامتَصَّته الزَّحمة وسمِعنا صَفير القِطار ، ونَفَذنا من باب إلى باب ، ثم انخَفضنا في دِهليز رَطْب مُستَطيل ثم عُدْنا فارتَفعنا على سَطح الأرض ونفَذنا من باب ثم من آخر ، وشاهَدت الرصيف يَعجُّ بالحَمّالين والحَقائب والمُتعانقين والأطفال والسيِّدات ، ثم ازدَحم القِطار بحيث بدا كأنَّما عزم على ألا يزدرد آخر ، واحتَشدت في نوافِذه ومَمرّاته وأبوابه رُءوس وأيد ومجموعة من المَناديل المُترنِّحة القَذِرة ، وبدا بعرباته السِّت الضَّيِّقة المُنخَفِضة ونوافِذه الكثيرة المُتعدِّدة وسَطحه المُقوَّس كأنَّما هو سِلسِلة فِقْرية لحيوان جيولوجي هائل بائد قد علاها فَجأة جَيْش كبير من النَّمل . »

إن المُعالَجة البصَرية هنا لم تكتَفِ برَصْد ما يَتسرَّب إلى الحدَقة من خِلال المَشهد « العادي » ، وإنما حوَّلته إلى محاوَلة احتِواء ما تتسَرّب إليه الحدَقة من خِلال المَشهَد « القصصي » . ومن خلال ترسيب العناصر الجزئية للموقف الواقعي ، قادتنا في انسياب إلى المُوقِف « المَجازي » الجيولوجية البائدة إلى جانب جُيوش النمل الزاحِفة ، أي أن الحَدقة اتَّسعت لتَشمل في لَقْطة واحِدة أكبر مَخلوق متصَوَّر ، وأصغر مخلوق واقع ، بعد أن امتلأت جوانِبها بصُور المَشهَد العادي .

وربَّما قادَتنا هذه المُلاحظة الأخيرة إلى ملاحَظة يحيى حقي التي أبداها بصَدد قِلة استخدام يوسف الشاروني للتَّشبيه في كتاباته القصصية ، حتى أطلَق عليه عبارة « عشماوي التشبيه » . وقد لا يتَّفق القارئ مع يحيى حقي

في هذه المُلاحظة حيث تظهر أدوات التشبيه في وقتها المُلائم في كتابات الشاروني . ففي قصته الشهيرة « دفاع منتصف الليل » والتي كتبها في أوائل الخمسينيات ، نجد مواقف تَتزاحم فيها التَّشبيهات ، بل إن التشبيه ليوظَّف أحيانا لتَجسيد لَحْظة مجرَّدة تتراسل من خِلالها الحواس ، كما حدَث في قصته « سرقة بالطابق السادس » حيث تُصَور الجِلسة الرَّتيبة في مقهى بلدي « وقد التصق الناس بمقاعدهم والتمَعت وجوهُهم وترَكوا أقدامَهم أمامَهم مُدلاة كأنَّهم ملل متكاثِف أسود ، أو كأنهم ذُباب أليف قد اطمأن إلى قضاء ليلة في هذا المْكان » ، أما الطُّرقات الضيِّقة بمنازلها العالِية في نفس القِصة « فكأنها أخاديدُ حَفرتْها أظافِر مجنون » .

والالتقاط السمعي

إن حاسة الالتِقاط السَّمعي تبدو أقَل ورودًا ، مع أنَّها تكون أكثَر توقُّعًا في بعض المواقِف القَصصِية عند الشاروني ، فبَطل قصة « سرقة بالطابق السادس » وهو موظَّف صامِت منَعزل ، تكاد تذكِّرنا علاقاتُه برِفاق العَمل ببَطل قِصة « المِعْطف » لجوجول « أكاكي أكاكي فينش » ، هذا المُوظف الذي يسكُن غرفَة بالطابَق السادِس ولا يتحدَّث إلى جيرانه ولا إلى أهل الحي ، ويكتفي بأن يَعيش في عالمه الدّاخلي على أصْداء قِصة حب قديمة باهِتة بدأت تتآكَل أطرافُها ، وتَتحوّل إلى حب صوفي ، تَتغير الحَياة من حوله فَجأة حين يكتشف وقوع سَرقة بمُحتويات غُرفَته الفقيرة ويتزايد اهتِمام الجيران والزُّملاء به تزايُدًا يَكاد يُزعِجه ، بل إن جارَته الإيطالية لتقتَرب منه في لَمْحة خاطِفة اقتِرابًا يُنعش الصّورة الباهِتة للمَرأة في خياله . ولقد كان عالَم الصَّمت المُحيط به مغريًا على أن تلتَقط أذنُه تنويعات لعالَم المَسموعات من حوله ، ولقد فعلت ذلك بجدارة في مرات قليلة ، عندما دخَل مركز البوليس للمرة الأولى فوقَعت عينه على كثير من الأشياء التي رصدها ، و وقعت أذنه

على « صفوف من السلاسل والقيود الْمُعتِمة البَيضاء حتّى لكأنّما هناك صليل خافِت يَمْلأ الْمَكان » . لكن الْمَوقِف هنا وفي كثير من لَحَظات أبْطال الشاروني الْمُتفرِّدين كان يَتطلَّب مزيدًا من رَهافة السَّمع .

إن « الْمَكان القصصي » الذي يصوغُه الشاروني ، يَبدو غيرَ مُنعزِل عن الْمَكان الواقعي ، وغير مطابِق له في آن واحد ، وهو إذا كان يستَعين على تَشكيله حينًا بالرَّصد وحينًا بالرَّبط الْمُباشِر من خلال أدَوات التشبيه ، فإنه يلجَأ أحيانًا إلى وسائِل الرَّبط غير الْمُباشِر من خلال تَجاوُر الْمَشاهِد التي تُساعد على خَلْق انطباعات متماثِلة دون التَّعليق عليها . وقد لجأ الشاروني إلى هذا التَّكنيك في فَتْرة مُبكِّرة ، ربَّما قَبْل شُيوع طريقَة « تيار الوعي » في الكِتابة القصَصِية العربية . وقصة « الوَباء » - التي كتَبها سنة ١٩٥٠ ، والتي تتحَدث عن امرأة شابة اضْطُرت لأن تتاجر بجَسدها ، وقد عزَمت على أن تُطهِّر نفسَها من خلال الحَج لولا حصار وباء الكوليرا للمدينة التي تعيش فيها - خيرُ مثال على ذلك .

الاستْدعاء الفَنيّ

إن الصِّراع بين الفنان « اللاواعي » والْمُثقَّف الْمُخطِّط « الواعي » ربَّما يتَبدّى في قِصتَين شَهيرتين للشّاروني ، كُتبت أولاهُما في أواخِر الأربَعينيّات ، وكُتبت الثانية في بِداية الخَمسينيّات ، وهما « زيطة صانع العاهات » سنة ١٩٤٩ ، و « مصرع عباس الحِلْو » سنة ١٩٥١ . وقد أهدِيَتا معًا إلى نجيب محفوظ ، صاحب « زقاق الْمَدق » لأن (زيطة) و(عباس) هُما في الواقع شَخصيات رِواية « زقاق الْمَدق » التي كانت قد نشرت سنة ١٩٤٧ . وقد أراد الشاروني أن يستَدعي الشَّخصيتين من « أرشيف » نجيب محفوظ لكي يَفتح مَلفاتِهما من جديد ، ناسِجًا بذلك لونًا من الكِتابة القَصَصية ، بَدا محيرًا لبَعض النقاد مع أنَّه ينتَمي في جُملته إلى فنّ كِتابة « قول على قول » ، وهو

فَن عَرف الأدب العربي من قَبْل بعضَ صُوَره في أعمال مثل « رسالة الغفران » التي قد تُمثِّل من هذه الزّاوية صورة من صور استدعاء « ملفات » الأعشى ولَبيد وزُهير وعَلقمة وغيرهم من الشُّعراء والعُلَماء والرّواة والأقْدمين ، وإن كان الاستدعاء يتم هذه الْمَرَّة من وَثائق تاريخية لا تخلو من الالتباس بملامح قصَصية أسطورية . والاستدعاء في الحالتين قديمًا وحديثًا يُراد منه إعادة انطلاق مَجرى الرِّواية الذي كان قد توقَّف على لِسان الرّاوي الأول ، والتحكُّم في تَشكيله وتَشعُّبه من جديد . وليس هذا الْمَنزع الفني أيضًا بَعيدًا عما شاع فيما بعد في الأدب العالمي والْمَحلي ، وعرف باسم « التناص» intertextualité حيث يَستدفئ النّص بنُصوص سابقه عليه ، ويستَعين بروحِها في ضَخّ دِماء جديدة ، ومذاقات مختَلِفة في النص الأدبي الْمُستَلهِم والْمُستلهَم منه على سواء ، بل إن فكرة « إعادة التَّوزيع الْمُوسيقي» ، ليست بعيدة عن هذا الْمَجال ، حيث تَختلط النَّغمات التي تَضُخّها موهِبة الْمُبدع الأوَّل والْمُبدع الثّاني .

إن (زيطة) و (عبّاس الحلو) عِندما تمّ إعادة تناوُلهما على يد الشّاروني تم اللُّجوء في معالَجَتِهما إلى فكرة « الْمَروَحَة » من خلال تَوسيع الدّائِرة الْمَكانيّة والزَّمانية ، وأيضًا تَمَّت مُحاوَلة إلباس الفِكرة الفنِّية أثوابًا جَديدة أو التَّطريز على الأقل على أثْوابِها القَديمة ، فـ (زيطة) الذي توفي في السجن منذ أيام ، يتقدم القاص بالتماس إلى الجِهات المختصَّة مطالِبا بأن يَصنْعوا له تِمثالاً ويقيموه على رأس زقاق الْمَدق ، راجيًا أن يَفصل حضرات الْمُختَصّين كلّ الفَصل بين ذلك العمل الإضافي الذي أدّى به إلى السجن ، وأخذ جزاءً عنه ، وبَين هذا العَمل البُطولي الذي وقف زيطة حياتَه علَيْه ، والفَهم الرّائع لِمَعنى العاهَة الذي كان يُدركه بحَدْسه وعَبْقريَّته ، وكيف استَطاع وَحْده أن يواجه مدينة صاخِبة ضاجّة ، وأن يلبِّي لها في إخلاص حاجَة مُلحَّة ضَرورية . ومن

خِلال هذه النظرة الفنية وتأثرًا بمُناخ الحَرب العالمية الثانية التي ازدَهرت صناعة زيطة في صُنع العاهات خلالها ، تتّسع الدائرة لكي يَنضَم إلى زيطة آخَرون ، عُدّوا زعماءَ وأبطالا على حين عُد هو مجرمًا .

قابليّة القَصّ

إن هذا الزَّخْم القصصي المُكثَّف الذي تسانده شَبكة من التَّخطيط المُحكَم ، يتحقَّق على نحو جيد في كثير من قصص الشاروني ، حيث يستَفيد « الراوي » من خِبْرة « الفَيلسوف » دون أن يستَسْلم له ، وربّما تكون قصّة « الأم والوحش » التي كتبت سنة ١٩٧٠ ، واحِدة من النَّماذج الجيدَة المُحكَمة عند الشاروني ، فالقصة تَتحقَّق فيها عناصر « قابلية القصّ » بشَكْليها القَديم والمُحدَث ، فغَرابَة الحدَث وهي منطَلَق الشَّكل القَديم تتحَقَّق من خِلال قِصة الأم الشابّة الشُّجاعة التي تَجد نفسَها وحيدَة مع طِفْلها في حَقل ناءٍ وتتعرَّض لهُجوم من ضَبع فتُقاوم بشَراسة حتى تَنْجوَ بطِفلها بعد أن تَفْقأ عيني الضَّبع وتَفقد ثلاثًا من أصابع يدها ، لكن هذه الغرابة في الحكاية ، تُشكِّل مجرَّد خَميرة يمكِن أن تُصاغ على مستويات متعدِّدة . فيُمكن أن تكون مجرَّد خَبر صحفي يَنقله مراسل الصَّحيفة في ثلاثَة أسْطُر ، ويمكن أن تكون أسْطورة مُقتَضبة أو ممتَدّة تَلوكُها ألْسِنَة العَجائز على أعتاب المَنازل في القُرى قَتْلاً للوَقت ، ويمكن أن تتحَوّل كذلك إلى نص « قابل للقَصّ » من خِلال الوَسائِل الفنِّية التي أشَرنا إلى بعضِها في صَدر هذه الدِّراسة . والقاصّ يَتنبَّه إلى هذه الإمكانات من خلال العَناوين الداخِلية التي وضَعها في قصتّه ، وأوّلها عُنوان « لَقطة بَعيدة » الذي اندَرجت تحتَه الصّورتان الأخْريان ، لكن هذا التنبُّه لا يُفسِد عليه المناخ الفني الّذي يتطلَّبه « الراوي » ، بل ربَّما زادَه تألقًا من خِلال إظهار الفَرق بين « القصّ العادي » و « القص الفني » ، فمراسِل إحدى الصُّحف أبرق إلى صَحيفَته يقول عن الحادث : « وقعَت

مساء أمس مَعْرَكة ضارِيَة بين أم بقَرْية الكَرْنَك مركَز الأقْصر وضَبع ضَخْم دِفاعًا عن طفلِها ، وقد استطاعَت الأم في النهاية أن تصرَع الوحْش بشَجاعتِها دون أن تُصاب إلا بخُدوش قليلة . »

وجوهَر الحِكاية التي نقَلها الْمُراسِل في أربعة سطور ، حَكاها القاصّ في مائتين وعِشرين سطرًا ، دون أن يُحِسّ الْمُتَلقي بأي قَدْر من التَّزيُّد ، بل إنه ربَّما أحسَّ بلَون من العَطش الفني يتطلَّب الارتواء من خِلال اقتِراب أكثر من أعْماق النَّفس . إن الْمَكان يكاد يَلعب الدَّور الرئيسي ويُحقّق خُصوصِية الْمَوقف وأرْض الصِّراع التي تواجه عليها الأمُّ ضَبعًا يتأهَّب لافتِراس طِفْلها : « الجِسْر بَعيد عن القَرية ، واقتِراب الشَّمس من نهاية الأفُق الغَربي ، يُزيد الْمَكان وَحْشَة و وَحْدة وسُكونًا ، والحَيوان يقف متربِّصًا ، لعَله تأهَّب لاقتِناص فريسَته ثم اكتشف عُنصُرًا دَخيلا فتَريَّث يَستوثِق من قُدرة هذا الخصم . »

إن تَهيئة الْمَكان الْمُنفرِد ، مضافًا إليه الزَّمان الذي يقتَرب من حافَة الغُروب استِعدادًا للإيغال في وَحْشة الليل ، يجعَلنا في مسرح مُغْلَق ، لا تقَع فيه الحَواسّ إلا على الخَصمين الرئيسيِّين ؛ ومن ثم فمَجال اقتِراب الحدَقة في اللَّقطة القريبَة لن يكون الرَّصد البصري أو السمعي كما رأينا من قبل في « الطريق إلى الْمُعتقل » ، أو « دفاع منتصف الليل » ، أو « سرقة بالطابق السادس » - وإنما سَيكون الاقتِراب اختِراقًا لرُؤية الدّاخِل سواء في الأم أو في الوَحْش ، ومحاوَلة لرَصْد التّأهُّب والتأهب الْمُضادّ ، واحتِساب الخُطوَة القادِمة ، والوُقوع في فَخّ الْمُفاجَأة غير الْمُتوقَّعة ، والاقتِراب من حافَة الهاوِية ، والإفلات بمَزيج من الْمُصادَفة الْمُعجزة ، والشَّجاعة الخارِقَة وتَحسس دقّات القَلْب وابتلال الجَسد و وَهن الأعْضاء وتَيقُّظ الرّوح خلال ذلك كله . ومن الطبيعي أن ينشَط « الوعي » خِلال هذه الثواني التي تَمر بطيئة

ويتدفّق تَياره ، فيرفد الْمَوقف برؤى تُساعد على التّماسُك أو تَزيد الخَوف ، وكثيرٌ من هذه الرُؤى يتحكّم فيه الرّاوي ، وقليل منها يقترِحه الفيلَسوف .

مِن الحكاية إلى الرَّصْد

إن الحديث عن التّطوُّر الذي تَم في فن القصص من « الحكاية الْمُتميِّزة » إلى « الرَّصد الْمُتميِّز » ، ربما يقترب بنا من نُقطة أخرى هو مفهوم « الجَمال » في العَمل الأدبي . ولا شَك أن تطوّرًا جذريًا قد حَدث في الفن القَصصي والشّعري بل في الفُنون عامّة حول مَعنى أن يكون الْمَشهَد « جميلاً » . وبينما كانَت تَستأثِر بعض الأشْياء بمَفهوم الْمَشهَد الجميل كالقَمر والبُحيرة وخُضرة الرّيف ، والوَجْه الحَسن ، ولحظة الفَجْر أو الأصيل . . وغير ذلك ، فإن الأدب والفن مُنذ القَرن الْمَاضي بدأ يبحَث عن الجَمال في الأشياء العادية وحتى في الأشياء القبيحة ، ولم تكُن رؤية « الأزهار » في « الشَّر » عند بودلير إلا مظهرًا لفلسَفة الجمال تلك ، وكذلك كان جاك بريفير يبحث عن الشعر في مداخل الْمَناجم وغُبار الفَحم ، ودُخان السَّجائر وزَحْمة الأسْواق ، وأرصِفة الطرق ، وأصْبَح من الْمَألوفِ أن يُقال : « إن لوحَة مُحكَمة لخُنفساء ، خير من لوحَة غير محكَمة لوَجْه حسناء » .

ولعلَّ يوسف الشاروني من هذه الناحِية أقدَم على تجربة البَحث عن الجمال في القُبح الخالِص في قصتين متميزتينِ هما « اعتراف ضيق الخلق والْمَثانة » سنة ١٩٨٠ و « الْمُقرف الْمُضْحِك أو من تاريخ حَياة مؤخِّرة » سنة ١٩٨٣ . ومن اللافِت للنَّظر أن الأفكار الفنِّية الْمُبتَكرة عند الشاروني ، تقدَّم في شكل ثُنائيات كما حدَث في تجربة « التَّناص » في (زيطة) و (مَصْرع عباس الحلو) . وقد يكون حظ التجربة الأولى من الثانية أقرب إلى روح « الراوي » ، في حين تكون الثانِية أقرَب إلى روح « الفَيْلسوف » . وربَّما يكون ذلك لأنَّها تكتَب بقَدْر أكبر من الوَعي بعد أن تتلَقّى التجربة الأولى صدًى طَيّبًا . ولقد

لاحَظْنا ذلك في الثُّنائية التي علقت على « زقاق الْمَدق » . ويمكن أن تلاحظ ذلك أيضًا هنا في ثنائية « القَبيح / الجَميل » فالصَّبي الذي خُلق بعَيب خلقي في الْمَثانة ، كان يدفَعه إلى التَّبول اللاإرادي في صِباه ، وكَثرة الاستِئْذان من مدرسة الفَصل للذَّهاب إلى دورة الْمِياه ، وسط سُخرية زُملائِه وسُخرية الْمُدرِّسين فيما بعد – هذا الصبي سيختَلِف مع صديقه « ابن عسكري النُّقطَة » فيقذِفه بطُوبة تَشج رأسَه ، وحين يهرُب خوفًا من « العسكري » تُهدئ أمّه الأمور وتطيِّب خاطِر زوجَة العسكري ، لكن الصَّبي سَوف يبل الفِراش هذه الليلة دون أن يتعَرَّض لكثير من التأنيب . وفي صِباه سوف يَميل إلى الثَّقافة ويكتُب الشِّعر والقِصَّة ويُجرِّب الرَّسم والنَّحت ، وبعد التخرُّج سوف يعمَل في مجال الاقتِصاد في « شرِكة التأمين العالمية » ولكنَّه سوف يعاني في كل مراحَله من مشكلة تنظيم « إخراج » القَذْر الزائد على طاقة الْمَثانة ، وسيدفَعه ذلك إلى تتبع نُظم دَورات الْمِياه على مستوى الأسَر والبُيوت والشوارِع والدُّول ، وسوف تَنتهي حياته في الزِّنزانة لأنه قَتل « الشاويش » (عَرفة عبده زيدان) ، والذي يقاسِمه الشقّة لخِلافه مع زوجَته على استخدام دورَة الْمِياه . أليس لافتًا للنظر أن يكون الخِلاف مع ابن « العسكري » في الصِّغر وقتل « الشاويش » ، صادِرًا من « الْمُثَقّف » الذي يعمَل في مجال « الاقتِصاد » والذي يعاني من مُشكلة تَنظيم « الإخراج » والتنفيس الضَّروري لسَلامة البدَن – أليس هذا تَعبيرًا من بعض الزّوايا عن الأزمَة الكامِنة بين الاقتِصاد والثَّقافة والنُّظم العسكرية حول تنظيم « التنفيس » في مجتمعاتِنا ؟ ومع ذلك فالقِصة لم تقُل ذلك ، ولو أنها قالَته لأفسَدت كثيرًا من الأشْياء ، فلقد كان « الراوي » هو الذي يتَحرَّك على مَداره فيرمز ويعالِج ويحكي ويشغَلنا عن كثير من الأشْياء ، إلا عن مُتابَعة الْمِسكين « ضيق الخلق والْمَثانة » .

ومع أن منهجًا قريبًا يتبع في قصة (تاريخ حياة مؤخّرة) فيتم التّركيز على

لون آخر من « الإخراج » ويتّجه التّفكير إلى الْمُؤخّرة بدلاً من الرّأس ، وإلى الاهتمام بأوراق الصُّحف لا من أجل أنها تكتب أخبارًا سياسية أو اجتماعية ، بل من أجل فائدتها في دَورات الْمِياه . ولا يكون للحَرب من نَتائج بالنِّسبة للبَطل إلا أن مؤخّرته نجَت من شَظية كادت تُطيح بها ، وأن أوراق « التّواليت» ارتَفع سِعرُها وكادت تختَفي من الأسْواق . ومَع أن « القاصّ » ينجَح في تركيز الاهتمام حول هذه البؤرة ، فإن جانب الوَثائق الذي ازدَحمت به « مؤخِّرة » القصة ، التي جمِعت من العَصْرِ الْمَملوكي واليابان وكوريا وسان فرانسيسكو والهند وسجون مصر ، أثقَلَ الحركة القصَصية ، ومال بالميزان قَليلا لِصالح الجانِب الفلسفي التأمُّلي .

الرَّغبة في التجريب

إن هذا الصِّراع الْمُستَمِر بين « الراوي » و « الفَيْلسوف » في كتابات يوسُف الشاروني القَصصية ، يشِف عن رغْبة مستَمِرة في « التجريب » ، وعن أمل في إحكام دَورة العَلاقة بين الثقافة والْمَوهِبة . وهي رَغبات وآمال لا يتِم تحقيقُها بين يوم وليلة . وغالبًا ما يدفع الرُّواد – الذين يطرَحون التجربة – جانبًا كبيرًا من الثّمن ، من خلال انطِفاء البَريق عن بعض أعمالهم ، وازدِهار بعضِها الآخر ، ولكنّهم يمهّدون الطّريق أمام أجْيال تالية ، لِطَرح مُحاولات ترتَكِز على تجرِبة الرُّواد بكل جوانِبها . وكذَلك فعل الشاروني وجيلُه منَ الرواد مع القِصَّة القَصيرة العربية على مدى نِصْف قَرن متَّصِل .

الفصل السادس
أبو المعاطي أبو النجا
ضدّ مَجهول

الرصيد الفني الْمُتميِّز الذي تَرك من خِلاله أبو المعاطي أبو النجا بصَمات واضِحة على النِّتاج القَصصي العربي – على امتداد أربعة عُقود مُتتالِية ، كادت أن تُصبح عند البَعض ، أربَعَة أجْيال فنِّية مُتتالِية – هذا الرصيد يضَع القِصة القصيرة في موضع الصَّدارَة الكَمِّية من أعماله ويجعل الروايَة تالِية لها . فرصيده في القصة الفصيرة يَتجمَّع في سبع مجموعات قصصية : « فتاة في الْمَدينة » سنة ١٩٦٠ ، و « الابتسامة الغامِضة » سنة ١٩٦٣ ، و « الناس والحبّ » سنة ١٩٦٦ . وقد تجمَّعت هذه الْمَجموعات الثلاث في الْمُجلَّد الأوَّل من أعماله الكامِلة والذي صدَر سنة ١٩٩٢ ، ثم تجمَّعت أربع مجموعات تالِية لها كانت قد صدَرت بين عامي ١٩٦٧ ، ١٩٨٤ ، وهي : « الوهم والحقيقة » ، و « مهمة غير عادية » و « الزَّعيم » ، و « الجميع يربحون الجائزة » ، فضمَّها الْمُجلَّد الثاني من الأعمال الكاملة ، والذي صدر عن هيئة الكتاب سنة ١٩٩٣ .

وإلى جانِب هذه الْمَجموعات القَصصِية السَّبع ، صدَرت له روايتان « العودة إلى الْمَنفى » سنة ١٩٦٩ ، (خمسمائة صفحة) ، وهي الرواية التاريخِية الهامّة التي تُلقي الأضواء الفنِّية على شرائح من ثقافة ومزاج الشعب الْمِصري في الرُّبع الأخير من القَرن التاسعَ عشَر وتتَّخذ شخصية عبد الله

النديم محورًا لَها ، وقد أعيد طبع هذِه الرواية مرّة ثانية سنة ١٩٩٠ بالهيئة المِصرية العامة للكتاب ، وبعدَها صدرت الرِّواية الثانية الأصغر حجمًا والأقلّ شُهرَة ، « ضد مجهول » (١٤١ صفحة) ، وقد صدرت سنة ١٩٧٤ في سلسلة روايات الهلال .

وإذا كان هذا الاستِعْراض الكمي الأول قد قادنا إلى وضع القصة القصيرة في الصدارَة عنده ، و وَضْع الرواية بعد ذلك - فإن هذا الترتيب قد لا يتوقَّف عند الكَمّ ، ولكنّه قد يمتد إلى التِّقْنِيّات الفنية ، فنجد أن أدَوات كاتب القِصّة القَصيرة ، هي الأسْرع إلى أصابعه ، والأكثر مرونَة وطواعِية معَها ، حتى أثناء كتابة الرِّواية ، كما قد يتَّضح ذلك خلال الحوار المَطْروح حول رواية (ضد مَجهول) .

غير أن هذا التقسيم الكمي إذا كان ثنائيًا ، فإنه لا ينبغي أن يُغفل « الشعر »، أو بتَعبير أدَقّ « الشاعرية » ، التي تتسَرّب إلى كثير من أعماله القصصية والرِّوائية ، وإذا أخَذنا بتَعبير ڤاليري الشهير : « إن الشِّعر هو الجوهَر النَّشط لكُل إبداع أدبي » - فسوف نجد الشعر هناك منبثًا في كثير من الزَّوايا ومُحركًا لِكثير من الأحْداث .

ونستطيع أن نستعير هنا تَعبير الدكتور عبد القادر القُط الذي كتبَه على ظَهر غِلاف المُجلَّد الأول من الأعمال القَصَصية الكاملة لأبو المعاطي أبو النجا : « إن القصة تُصبح على قلَمه أشْبه بالقصيدة التي تَدور حول إحساس واحِد ، ولكنَّها في دورانها تستَقْطِب عالمًا ثريًا من الأحاسيس تَزيد التَّجربة عُمقا ، ومع ذلك لا تنفصل عنها .» ولقد تكون الشخصية المِفتاح في رِواية « ضد مجهول » وهي شخصية (أحمد) التي تجسد الشاعِرية في مقابِل شخْصية (شريف) التي تُجسِّد السّلوك العَملي - مِفتاحًا مُلائمًا لتَأمُّل التَّفاعُل بين الأنْماط داخِل العَمل الرّوائي ، واختِبار « الجوهَر النَّشِط » الذي أشار إليه ڤاليري .

غير أن البُعد التاريخي يَطرَح نفسَه بقوة ، ولا بد من مُراعاته عند الحديث عن إنتاج أبو المعاطي أبو النَّجا ، وقد يكون من التَّبسيط المُخِلّ أن يتَحول عمل روائي أو قَصصي إلى مجرَّد صدًى أو تفسير لمرحَلة تاريخية ، وأن يُقال مَثلا إن فَتْرة الاحتِلال الإنجليزي لمصر منْعَكِسة في « العودة إلى المَنفى » وإن القرية المِصرية في إبّان قيام ثورة سنة ١٩٥٢ تتجسد في « ضد مجهول » التي تدور أحداثها عام ١٩٥٤ ، وأن يقاس على ذلك فَترات ما قبل هزيمة سنة ١٩٦٧ أو انتِصار سنة ١٩٧٣ أو ما بعدهما فتتوزَّع على الفَترات الأحداثُ الرئيسيَّة للمجموعات القصصِية السَّبع التي أصدَرها أبو المعاطي أبو النجا ، فلا شَكّ أن كثيرًا من الأعمال والوَثائق غير الفنية يمكن أن تُؤدي هذا الدَّور – وربما من الناحِية التّاريخيَّة الخالِصة – بكفاءة أكثر من الرِّواية والقِصَّة .

لكنَّنا في الوقت ذاتِه لا ينبَغي أن نَستبعد هذه الظِّلال التاريخية وأهمِّيتها في التحليل الفَني لهذا النَّوع من الأعمال الرِّوائية والقَصصِية ، وأن نبالِغ كما يَفْعل البعض فنندفع وَراء فِكرة الشَّكل وحدَها ، فَنَنزع العمَل عن « الحضَّانة » الطبيعية التي استَدفأت فيها جُذوره وعروقُه الأولى ثم امْتدَّت فيما وراء إطار التاريخ المَفروض الضَّيق ، لتصنع تاريخًا أوسَع وأعمق .

وإذا كانت الرِّواية الحديثة هي الحفيد الطبيعي للأسطورة القديمة فإننا ينبغي أن نتذكر أن البشرية عاشت دُهورًا طويلَة وهي لا تُفرِّق بين التاريخ والأسطورة ، حتى بعد أن بدأت صِناعة كتب المُؤرخين المُحترفين .

ومن اللافِت للنَّظر أن كلمة « الأسطورة » في اللغة العربية تلتقي مع الكلمة التي تدل على « التاريخ » حتى الآن في بعض اللغات الأوربية وهي كلمة history في الإنجليزية و histoire في الفرنسية وهما في نطقهما يقتربان من نطق كلمة أسطورة ، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار الأصل اللاتيني للكلمة historia « إسطوريا » والتي تكاد تتوحَّد مع النطق العربي « أسطورة » ،

والتي تعني كما يقول لسان العرب « الأحاديث التي لا نِظام لها » ، أو « الكلام الْمُسطَّر » . وإذا كانت الأسطورة القديمة قد اختلطَت بالتاريخ - توسيعًا لِمَجاله ، أو تخفيفًا من صَدماته ، أو تصحيحًا لزَيْف مُسجِّليه - فإن الرِّواية الحديثة تقوم في جانب من نِتاجها بهذا الدَّور ، لكنَّها تعمقه من خلال الشَّريحة المنتقاة ، فتوجه أضواءَها إلى التاريخ الداخلي لا إلى التاريخ الخارجي ، وتخرج من إطار قيودِه الْمَفروضَة فتكتب التاريخ الذي تحلُم به لا التاريخ الذي يُمْلى علَيها ، وشَكل النَّموذج الذي يمكن أن يَبدو من خِلال عُمق الفن على أنه « الصُّورة الأصلية » التي لم يستطع التاريخ العابر أن يلتقط كُلَّ خيوطِها ، فجاءت الرِّواية لكي تستكمِل الْمَلامح .

من هذه الزّاوية تبدو « ضد مجهول » وكأنَّها قدَّمت ، فيما قدمت ، صورة لدَوائِر الحرَكة التي بدأت في القرية الْمِصرية على مستويات واتِّجاهات مختلِفة في أعقاب ثورة سنة ١٩٥٢ .

ولم تكن الثَّورة قد صَنَعت جيلاً خلال العامين اللَّذين يفصلان بَيْنها وبين أحداث الرِّواية ، ولكنَّها كانت قد صَنعت مجموعة من الشِّعارات والأردِية بَدا الجيل الغَضُّ أكثر استِعْدادًا لارتِدائها وقَبولها ، وطرحت مجموعة من البالونات أو الكُرات ، بدا للجيل الأقْدم أن لا مَفرّ أمامَه من مُتابَعة اللَّعب بها على الأقل ، وتحمُّل جانِب من أعباء الحركة السريعة لكرة مملوءَة بالهواء الْمَضغوط تندفع في كل اتجاه ، وتهدِّد بالاختِراق والتغيير وتقاسِم الإحساس بالنَّصر والإحباط اللَّذين لا يَبقى في اليَدينِ من آثارهما شيء بعد جَولة اللَّعب، وإن بقي بعضٌ من الزَّهو في القلوب أو المرارة في الحُلوق . ولعل هذا هو ما دَعا الرِّواية إلى أن تتخذ من كرة القدم الرَّمز الرئيسي الكبير لأحداثِها ومَراحِل تطوُّرها .

وقد رُسِمت هذه الأحداث من خِلال مَحاوِر التردد والتحفُّظ اللَّذين

يقابلهما التحمُّس والاندفاع ، وينتَهيان بالاتِّفاق الصامت على الضَّحية الَّذي يتبين في نهاية الْمَطاف أنه لا ينتمي بجذُوره إلى الْمَكان ولا يترُك فيه فروعًا ولا تعرف القريَة اسمه كاملا فيُطلقون عليه حيًا وميِّتًا « رجب الصَّعيدي » .

تتحرَّك الأحداث في قرية « الزَّهايْرة » بالقُرب من السِّنبلاوين ، حيث الأرض الواسِعة لأحد صِغار الإقطاعيّين (عباس بك الموارْدي) النائب الوفدي وصاحِب الْمائتي فدان ، الذي يتحوَّل بعد الثورة إلى السياسي السابق ويحتفظ بأرْضه التي لم تجاوز النِّسبة الْمَسموح بها . وقد كان يتردَّد على القرية في مواسم الانتخابات فأصبَح يجيء في مواسم الإجازات ، ومعه ابنه (شريف) الطالب الذي يحاوِل إقامة صَداقة مع شباب القرية فيرحِّب ويتحمَّس لها (أحمد) ابن أحد أعيان القرية ، ويتردَّد إزاءها (صبري) ابن عم أحمد ، وهما طالِبان في الجامعة ، ويطرَح (شريف) فِكرة إقامة نادٍ في القرية من خِلال تبرُّع الأهالي الَّذين يتردَّدون ، لكنه يَلجأ إلى فكرة تَحويل « الجُرن الكبير » في ضَيْعَتهم إلى ملعَب للكرة يتدرَّب فيه شباب القرية . وينظِّم مُباراة بين القرية وفريق مدينة السِّنبلاوين ، يسانِدهم فيها بعض أصدقائه القاهريين ، فينتصر فريق « الزهايرة » ويشتعل الحماس في نفوس الجميع ويُقام النادي وتُضاء الشَّوارع بالْمَصابيح ، ثم تجيء مباراة العودة بعد فترة زمَنية فتُقام على أرض القَرية أيْضًا ، لكن دون مُسانَدة من أصدقاء (شريف) في القاهرة ، فينتصر فريق السِّنبلاوين ، ولا يكاد مُشجِّعوه يَعتزّون بالنَّصر حتّى تَنشُب الْمَعركة ، التي يكتَشف بعد فَضِّها وتأمين عودَة الضُّيوف إلى ديارهم ، أن أحَد الْمُشجِّعين قد مات . وتتستَّر القَرْيَة على جثته ويَحمِلها (رجب الصعيدي) إلى الرِّمال البعيدة ، ويظَل مُصِرًّا على الإنكار عندما يسأل ، ويَشتد تَعذيب الحُكومة له حَتّى يموت ، فتَشْتري الحُكومة صَمْت الأهالي عن موتِه بِصَمْتِها عن الجثّة وتَنتهي الرِّواية والأفواه فاغِرة من نتيجة التَّجربة التي

كان أبطالُها يَصنعون خُطَطًا لامتِدادِها ، ولم يُسدِلوا بأيديهم السِّتار على فُصولِها .

* * *

تقيم الرِّواية بناءَها لهذه الأحداث من خلال تَقسيم داخلي يَختلِف من النظرة الأولى عن التقسيم الداخلي الذي اعتمدته الرواية السابقة عليها « العودة إلى الْمَنفى »، فإذا كانت الرِّواية الأولى قد اعتَمدت فكرة الأجزاء والفُصول فتحولَّت إلى خمسة أجزاء تَتَفرع إلى ثمانية عشر فَصلاً ، يَحمل كل منها عُنوانًا مُستقلا ، فإن الرِّواية الثانية « ضد مجهول » تشكَّلت من ثمان

وعشرين لوحَة تَتميَّز بالأرْقام الْمُتتابعة ولا تحمِل عناوين مميَّزة وتَكاد بَعض اللَّوحات أن تُشكل « قِصة قصيرة » تَترابط مع بَقيَّة اللَّوحات الْمُتناثرة ، فيُصبح جسم الرِّواية مجموعة من القِصص أو الجُزر الْمَعزولَة الْمُرتَبطة . وهو تِكنيك اتَّبعه الْمُؤلف ، حَتَّى مع « الرِّوايات » الفَرْعية ، التي غَذَّت مَجرى الرِّواية الأصلية ، والتي ورَدت بدورها في شكل شرائح متناثرة ، يكون جزءٌ من إمتاع القارئ وإسهامِه في بناء الْمُناخ العام أن يعيد تجميعَها .

حدث هذا في حكاية « محمد الجندي » التي ظلت رواية طويلة غامِضة تكسب الهيبة من خَفاء تفاصيلها ، وتقدم بعضُ فصولها غِذاءً لجلسات الشباب على كوبري القرية ، وإثارة للتَّشويق لبقية الحَلقات التي لم تكتَمل أبدًا . وحدث هذا أيضًا داخِل الرِّواية ، في رواية « أبو زيد الهلالي » التي شكَّلت الْمُحرِّك الرئيسي لشخصيَّة ثانوية أخرى هي شخصية (رجب الصّعيدي) وظلت تَتوازى شاعِريَّتها مع الواقع وتحرك أحداثه ، وتَتناثر جُزئياتُها على امتِداد الرِّواية حتى دخلت في النهاية مع صاحبها إلى السجن ، واكتَشف (رجب الصعيدي) أن تفاصيل السِّجن في حياة « أبو زيد الهلالي »

لم يوفِّه الرُّواة حقَّه ، وكأن سَجْنه هو يُضيف « قصة قصيرة » أخرى إلى رواية الهلالي .

إن تكنيك القصَّة القَصيرة دخل إلى نسيج الرِّواية ، لكي يساعِدها على تقديم صورة كلِّية للشّرائح الْمُتجاوِرَة ، يتم النَّفاذ من خِلالها إلى الأعْماق للتَّفريق بين الثّابت والْمُتغيِّر ، ويكاد يَسْتَشْعر الْمُؤلِّف هذا الهَدف ويعبِّر عَنْه من خلال التِحامِه الشَّديد مع شَخصياته . تقول الرِّواية عند الحديث عن حكاية « محمد الجندي » : « كانت القصص التي رواها كلّها تَكاد تكون في النهاية قِصَّة واحدة . . . يختَلِف الزَّمان والْمَكان والظُّروف ، ولكن الجوهَر واحِد ، فثمَّة دائمًا شَخْص مُثقَل بما لا قِبَل له باحْتِماله ، البَعض يَراه مُثقَلاً بالشَّحم واللَّحم والعَضلات ، والبعض يراه مُثقلاً بالغُرور والحماقَة . . وتبدأ القِصة دائمًا بلحظة انفعال . إن شَرارة الانفِعال تَجد بجوارها دائمًا أكوامًا من الْمَوادّ السَّريعة الاشتِعال . . أكوامًا من الحُبّ والرَّغبة والحماسة والفُضول والشَّوق ، وتتداعى الانفِعالات الْمُتقاربَة ويَشتَعِل الحريق وينفَرِد محمد الجندي آنذاك عن كلٍّ من حوله من النّاس بإيقاع خاص في الشُّعور والفِكر والعمل ، ويبدأ الصِّدام بمَن حولَه . وفي لحظة يَلوح له أن التَّصدي للعالم الخارجي أسهل بكثير من التَّصدي لما في داخِله من قُوى عَنيفة وهائِلة ، ودائما يهزم العالَم الخارجيَّ في أول موقعَة ، فَيندَفع محمد الجندي متوقّعًا انتِصارات جديدة ، ولكنْ ما إن يَتنبَّه العالم الخارجيُّ إلى طبيعة الغازي الجديد حتّى يتجَمَّع ضِدَّه ويوجه إليه ضربتَه ، ولا يكون أمامه إلا أن يَبحث عن مكان أخر وناس آخرين يَخْتَلِس منهم بعض انتصاراته وقَبل أن يتَنبَّهوا ويَتَجمَّعوا ضِدَّه من جديد . »

* * *

إن الشاعرِية تلعَب دورًا هامًا في البناء الفنيّ لرواية « ضد مجهول »

ويتجسّد هذا الدّور من خِلال مَحاور كثيرة ، منها « المكان » ومنها « الشخصيات » ومنها « المَواقف » .

ولا شَك أن الطَّرح الأوّل لفكرة الرِّيف والخُضرة والطَّبيعة وبساطة الحياة يقدِّم مِهادًا طبيعيًا لِفكرة المُعالَجة الشِّعرية للحَدث . وقد اختارَت الرِّواية مكانًا ريفيًا مُحددًا هو قرية الزّهايرة ، القرية من السِّنبلاوين ، وهو غير بعيد من المَكان الذي اختارَته من قبل رواية « زينب » صاحبة نَموذج الرِّواية الريفيَّة الشاعِرية ، لكن اللافِت للنَّظر أن المَكان ظَلّ إطارًا خارجيًا لم تَتَقدَّم نَحوه الحواسّ كثيرًا ، لكي تَمزج لقَطاته بالحدَث الرِّوائي . فلا تَكاد حاسَّة كحاسَّة الشَّم مثلا ، تستَيقِظ طول الرِّواية إلا مرة على رائحة الخُبز الساخن واللَّحم المَسلوق في صباح العيد ، على حين نَجحت حاسَّة السَّمع في أن تستَغِلّ « الهدوء » فتحوِّله إلى موقِف وُجودي راسِخ ، من خلال تَصوير الفَزَع من الحركة أو الكلام أو الضَّجيج ، لكنَّها اقتربَت بالهُدوء أحيانًا إلى ما يكاد يقترب من الصَّمت أو العَدم ، فجعلَت الناسَ يتخوَّفون من الكلام؛ فلقاؤُهم في المَآتِم والأعْراس والمَوالِد « فرصَتُهم الوَحيدة ليلتَقوا في غير أوقات العمَل ، ويتكلَّموا في شُئون حياتِهم كما يتكلَّم الرِّجال المُستريحون وهم في الغالِب يتكلَّمون غيرَ مُبالينَ برَهْبة المَوت ، ولا بجلال العِبادَة ، ويستمرّون في الكلام حتى يرتَفع صَوْت في المَسجِد أو الخيمة ، يُحَذِّر ويُنْذِر ويدعو إلى الصَّمت تَوقيرًا لكلام الله أو لبَيته . »

وقد صعَّدت الرِّواية هذه الأزمة بطريقة فَنِّية ، حَتّى بدَت أزمة حقيقية في المُجتَمعات التي لم تَنضَج بعدُ ولا تَستطيع أن تتحمل مسئولية الكلام ومسئولية الحِوار ، ومسئولية التَّفكير الجماعي . إنَّ أبناء القرية قد يعملون معًا، ولكنَّهم لا يَستطيعون أنْ يُفكِّروا معًا ، ولا أن يَتحاوروا معًا دون أن يَحدث ما لا تُحمد عُقْباه . وعِندمَا سأل (أحمدُ) (صبري) في الصَّفحة

الأخيرة من الرِّواية :

« متى تَعتَقِد أنَّه سَيأتي اليَوم الذي تَتَجمَّع فيه الزَّهايْرَة ، خارج حُقولها ثم لا تحدث الكارِثَة ؟

« فوجئ صبري بالسُّؤال ، الَّذي بدا وَكأنَّه بلا مُقدِّمات ، ثم قالَ وعيناه تمسَحان الطَّريق في انتِظار العَربة : لا أدري ولكنّي كنت أعتَقِد دائمًا أن مِثل هذا التَّجمُّع ضَروريّ لكيْ تحدُث الْمُعجزة .

« وَمتى تحدث الْمُعجزة ؟

« لَستُ أعرف . »

عندَما طرَح (أحمد) هذا السُّؤال حَوْل كارثة الخُروج عن الصَّمت الذي تَعَوَّدت عليه القرية قرونًا وما قاد إليه ، كان يطرح في الحقيقة السُّؤال الأعمَق ، عن مَدى صلاحية شَرائح من الْمُجتَمعات لإقامة حِوار حَقيقي خَلاق بين أبنائها ، أو لتَطبيق نُظم حديثَة تَقوم على « الحِوار » السِّياسي أو الاجتماعي أو العلمي ، وتُستَعار أحيانًا لأجساد لم تؤهَّل لها تأهيلاً كافيًا فتتولَّد عنها حِوارات الصُّم وشِعارات البَبَّغاوات ، وتَشابُك الأيدي و وقوع الكارِثَة والنوم على زمن الصَّمت أو الحلم بالْمُعجزَة .

وإذا كان الْمَكان من خلال حاسَّة السَّمع قد فَجَّر بالنَّقيض جوهَر الكارِثَة ، فإنَّ الْمَكان من خِلال حاسَّة البَصر ، لم تتحرَّك خلاله « الكاميرا » كثيرًا ، ويكاد الإنسان يفتَقِد كثيرًا الْمَادّة البَصريَّة الخام باستِثناء بعض لقَطات لِسَاحة المسجد « طَراوة العَصاري » والجلسة أمام دُكّان (الخَلفاوي) ، والْمِظلَّة الحمراء التي يَجلس تحتَها (شريف) ليرسم لوحاته (للهَدّار) ، ثم قصر (الْمَوردي) وحديقته ، وهما يحظَيان بأكبر قدر من الوَصْف البَصَري مع أنَّهما ضيف غريب على القَرية التي تصنع الأحداث وتُنمِّيها .

إن الشاعرية تتجسَّد كذلك في الرِّواية من خلال الشَّخصيات الرئيسية أو الثانَوية . ولا شَكَّ أن محور (أحمد - شريف - نجدي) قدَّم نَموذجًا للأحْلام الشَّاعِرية للشَّاب الرِّيفي الذي وجَد أخت صديقه بنت العائلة الغَنيَّة مصدرًا لأحلام شاعِرية غامِضَة ، وأملٍ يتعذَّر الوُصول إليه وإن لم يتوقَّف عن التَّفكيرِ فيه . ويستدعي هذا الْمحوَرُ إلى الذِّهن محورًا مُماثلاً عند نجيب محفوظ في الثُلاثية (كمال - حسين شداد - عايدة) . وإن كانت صورة الْملهمة الرُّومانسية عند نجيب محفوظ ، قد تجسَّدت ونَمت وتحوَّلت من خلال البُعد الزَّمني للرِّواية ، على حين وقَفت صورة (نجوى) عند اللَّقطات الأولى ، ولم تتطوَّر إلا تطوُّرًا عابرًا من خِلال التَّماسّ مع شخصيتين ثانَويتين أخريين هما (محمد الجندي) و (رجب الصعيدي) .

أما (أحمد) فَقد ظَلّ يُجسد النَّمط الشِّعري ، الذي قد يَبدو في نهاية الْمَطاف عاجزًا عن الإنجاز الحاسِم والخُروج بملامح شخصية محدَّدة مثل (شريف) مثَله الأعلى في بساطة الفِعل وقُوَّة الإرادة ، أو مثل (صبري) ابن عمه الذي ظَلَّ متماسِكًا في وجه شخصية (شريف) ومُتأبِّيًا حتى قبل الاتِّصال به ، فأثْبت في الوَقت الْمُناسِب أنه بَطل الْمَلعَب وأن شخصيَّته استفادت ولم تَذُب ، ولكن أحلام (أحمد) الشاعِرية جَعلته يَغُصّ بجُرعَة من التَّفكير الْمُجرَّد ، تَشلُّ في مُعظَم الأحايين لحظَة الإقدام عنده ، وَجعلته عندما يَهبط إلى الملعَب ، يتأخَّر درجات عن (عطية بن جمالات) العامِل الرّيفي الْمُهمل .

لكن هذه الْمَلامِح التي قد ترسم الجوانِب السَّلبية للشَّخصية الشِّعرية ، ربّما يُخفِّف قَليلاً من سَلبيَّتها أنَّها قامت بدَور الجِسْر الرَّئيسي الذي مَهَّد لالْتِقاء الطَّبقات ، (شريف) وشباب القرية ، غير أن الْتِماس العُذْر لجَوانب السَّلبية الشِّعرية سيكون أقَلّ ، عندما تَصوغ هذه الشَّخصية قصائِدها الشِّعرية فيَطرح الراوي القَصيدة التي اختارها منها في ثوب نثري :

« لا أدري يا حبيبتي كيف لا تَدبّ الحياة في كل شيء تَقع عَليه عَيناك الجَميلتَان ؟ لماذا يَحمل قَلْبي وَحده عبء هَذا الشُّعور الذي كان من الضَّروري أن يَحمله الكَوْن معه ؟ . . إلخ . » ومَبْعث الْمُفارَقة الخَفيفة هنا أنَّنا نَجد في كثير من الأحيان ، لدى كُتّاب القِصَّة القصيرة صَفحاتٍ مِن النَّثر الْمَوزون ، بطَريقة عَفْوية ، فما بالُك بالشِّعر !

إذا كانت شخصية (شريف) قد قدَّمت بعضَ الجوانِب السَّلبية للشَّخصية الشِّعرية فإن شَخصية ثانَوية قد أوجَدت التَّعادُل في البِناء الفَنّي للرِّواية من خِلال استِلْهام الرّوح الشِّعرية في إنعاش القيمة الْمُجرَّدة ، وتحمل مَرارة الحَياة، والرِّضا بالحلم ونعيمه حتّى لو اصْطَدم بالواقع وقَسْوته ، والبُلوغ بالانْدِفاع في نهاية الْمَدى إلى غايَته من خَلال التَّضحِية بالنَّفس في سبيل انقاذ جماعَة لا يكاد ينتمي إليها ، إنها شخصية (رجب الصعيدي) . هي شخصية تُعلِن غرابَتها حتى من خلال الاسم ، فالحَدث في الدِّلتا ، وهو (صعيدي) ، وتُعلِنها من خلال انقِطاع الجذور والفُروع ، فهو لا يَملك عائِلة ينتمي إليها أو تنتمي إليه ، ولا يملك شِبرًا واحِدًا من أرض القَرية ، ومع ذلك فإن الْمُفارَقة تَتجسَّد عندَما تَسأله (نجوى) ابنة الرَّجل الذي يكاد يَمَلِك أرض القرية كلّها :
« لماذا يتشاجَر الناس ويقتلون بعضُهم البعض في بلدكم يا رجب ؟

« وفكر رجَب في استِغراب ، إنَّها تقول بلدكم ؟ وبدا السؤال لرجب غريبًا حقيقيًا ومُفاجئًا وصادِقًا في نفس الوقت . »

إن فِكرة الانتِماء تَهتَزّ كلُّ خيوطِها وجُذورها من خلال هذا التَّساؤل فلا يَعلم أيّهما نَبْتٌ غريب ، وأيّهما نَبْتٌ أصلي : (نجوى) أم (رجب) ؟ !

لقد تحرَّكت شَخصية (رجب) - من خلال أشْعار الرَّبابة عن أبي زيد الهلالي لكي تنقِل البطولَة الشِّعرية ، التي أصبَحت عنده البُطولة الوَحيدة إلى مجال الفِعْل ؛ ومِن هنا تعجَّب عندما « لم يكُن هناك في الزَّهايرة مَن يتحدَّث

عن أبي زيد الهلالي . . . كان هناك مَن يتحدَّث عن الوفد ، ثم من يَتحدَّث عن الثَّورة ، وسَمِع أنَّهم سوف يُعطون أرضًا لِمَن هم مِثله ، ولكن أحدًا من الأجراء في الزَّهايرة كلها لم يأخُذ شِبرًا من الأرض . »

إن هذه البُطولَة الشِّعرية هي التي أقنَعت (رجب) بأن يَحمل عن القَرْية عِبء القَتيل الْمَجهول ، وأن يُعرِّض نفسَه للسَّجن ، وأن يظَل محافِظًا على القيمة الأساسِيَّة « الصَّمْت » ، التي جرَّبت القرية الخُروج عليها ذاتَ مرَّة فالتَقت بالكارثة وجهًا لوَجْه .

إن (رجب الصعيدي) ليس هو الشَّخصية الثانَويَّة الوَحيدة في رواية (ضد مجهول) ، ولكنه نَموذج للدَّور اللافِت للنَّظر الذي علَّقته الرِّواية في عُنق « الشَّخصيات الثانَوية » ، وهو دَور الإنقاذ في لحظات الخَطر . إن (الحاج حبيب) حكيم القرية القديم ، يَظل صامِتًا طَوال الوَقت وهو لا يرضى بالتَّأكيد عن الحرَكة الزَّائدة والضَّجيج العالي الذي دَخل إلى القرية مع كُرَة القَدم ، ومع أن تفصيلات الأحداث قد تجاوَزَتْه وانتَقَلت إلى حكماء جُدد (كالحاج إبراهيم) - ولزِم هو الصَّمت الْمُطْلَق - فإنَّه قد طَلب أن يَحْملوه في اللَّحظة الفاصِلَة إلى مكان اجتِماع الرِّجال في دُوَّار العمدة ، حين اكتَشفَت القَرية جُثَّة القَتيل في الجُرن ، وخَرج عن صمته ليَطْرح علَيهم اقتِراحَه الحاسِم ؛ أن تُدفَن الجُثَّة في « صمت » وأن تكَفَّ القرية عن الكلام ليُقيَّد الحدث « ضدَّ مجهول » .

و(عطية ابن جمالات) الشَّخصية الثانَوية التي تَخْرج من صُفوف الْمُهمِلين، لكي تُشارِك في إحراز النَّصر الوَحيد ، لفَريق « الأسَد المرعب » فتَحمِله القرية على اكتافها وتُتوِّجه بطلاً بعد أن كان كمًّا مُهمَلاً . والخادِمة التي ضنَّت عليها الرِّواية بأي اسم ، هي التي مثَّلت الصدر الحاني والجَسد اللَّدن ، والتي لم تجِد انفِعالات ومشاعر وأفكار الشَّخصية الرئيسيَّة (أحمد) مُتنفَّسًا لها إلا من خِلالها . وقد تَمَّ ذلك أيضًا في « صمْت » لم يكن يَجْرح

بعض حواشيه إلا بَعْضُ عِبارات من (شريف) .

* * *

إن جَوّ القرية السّاكِن ، كما عرف مُحاولة الخُروج عن الصَّمت إلى الكلام فواجَه الكارِثَةَ ، عرف أيضًا مُحاوَلة الخُروج من الثَّبات إلى الحرَكة ، ويَبْدو أنَّه لم يَجنِ منَ ورائها الكثير . لقَد تحرَّك الشَّباب إلى مُعسْكرات الشواطِئ بعد قِيام الثَّورة ، وقال أحدُهم بلَهْجة ساخِرَة : « كان لا بد أن تَحدث ثورة في البلد حتى نَرى البَحْر لأوَّل مرة في حياتِنا . » ولكن كل الذي عادوا به كان محاضَرة عن « مَغزى اتِّفاقية الجَلاء » التي كانت قد وُقِّعت بالفِعل ، والتي كان ينوي أحد الشَّباب إعادَتها على أبناء قَريته في النادي ، لكِن ذلِك لم يَتمّ أبدًا . وفي مقابَلة حركة الفُقراء من أبْناء القَرية إلى البَحر ، كان انكِماش الأغْنِياء منهم إلى القرية ، فأصبح (عباس بك) وعائلته يقضون إجازتهم في القَرْية ، وحصاد القرية من وُجودِهم معروف .

أما الحرَكة الواسِعة الْمَدى ، فقَد مثَّلها (محمد الجندي) ، سندباد الزَّهايرة الذي وصَل إلى آفاق أسْطوريَّة مَجْهولة ، كان أقربها شواطِئُ القناة مع الفِدائيينَ ، وامتدَّت إلى تُركيا واليونان والبلاد العربية . وكان صدى ذلك التَّخوُّف في نفوس أهْلِ القَرْية ، ودُخول (محمد الجندي) دائمًا في قائمة الْمَحظورات عِندما يلقِّن الآباء أبناءَهم : « لا تُدخِّن . . لا تجلِس في الْمَقاهي . . لا تلعَب الورَق . . لا تجلس مع محمد الجندي في مكان . »

وكانت النَّتيجة الْمَحسوسة لمحمد الجندي نفسه أن عاد في النِّهاية ، محطَّم القَدمين ، يتوكَّأ على عَصَوينِ ، ويَستَند إلى أكتاف الرِّجال إذا أراد مُتابَعة مُبارة كرَة القَدم !!

الفصل السابع
إبراهيم عبد المجيد
من البلدة الأولى إلى « البلدة الأخرى »

العُنوان الذي تحمله رواية إبراهيم عبد المجيد « البلدة الأخرى » وهيكَل « الارتحال » الرّوائي الذي يُغلِّف أحداثَها ، ومَكان « البلدة الأولى » التي تمثِّل « المَنْبَع » و « البلدة الأخرى » التي تمثل « المَصَب » – تُثير جَميعُها جُملة من القَضايا ، لا ينفَصِل هذا العمل الروائي من خِلالها عن مَضامين أعمال حِكائية كَثيرة في التُّراث العربي ، ولا عند أشكال فَنِّية يُعالَج من خلالِها هذا النمط الرّوائي في التُّراث العالمي .

لقد اختارت الرِّواية شكل « الرِّحلة » المألوف في التُّراث العالمي ، والذي يقدِّم كما يقول ميشيل ريمون ، أحد الطريقَين الْمَلكيين لرواية الْمُغامَرة وهما طريق « الرحلة » وطريق « التجربة » [٦٥] ، ويقدِّم كذلَك الشكل الذي يحتَلّ الْمَركَز الأوّل في القائِمة التي اختارَها « باختين » لأنماط الأشْكال الرِّوائية التي تصعَد من التِّكنيك الْمُعاصِر إلى الأساليب الرِّوائية القَديمة ، حيث يَبْدو البَطل دائمًا مُزوَّدًا بملامح خاصّة لا تَعود إلى ملامح ذاته فَقط ، وإنَّما تَكتَسب من التَّنقُّل الجُغرافي فرصَة إظهار معنى « الصَّيرورة » الذي يكتَسب أبعادًا جَديدة من خلال نَظرة عُيون جَديدة لِمَكان قديم .

إن البَطل الذي اختّار الرِّحلة من البَلدة الأولى « الإسكندرية » إلى البلدة الأخرى « تبوك » هو (إسماعيل خِضر موسى) ، مدرِّس الفلسفة ، وخريج

قسم اللغة الإنجليزية والشّخصية القلقة المُتعطّشه التي كأنما خُلِقت « للمعرفة المُتأخِّرة » بالأشياء ، والتي تُتوّق إلى أن تَفوز باليَقين مرَّة واحِدة في موعِده ، على حد تعبير الرِّواية . ويُشكل هذا القَلق دافعًا من دوافع الارتِحال ، إلى جانب الدّافع الرَّئيسي الذي يُشكِّل معظَم الحالات الأخرى وتنضم إليه هذه الحالة وهو الدّافع الاقتِصادي ، حيثُ التَّحرك بين بُقعتين متقاربتين من الأرض الأفريقِية والأسيوية ، في جانِب منهما يكمنُ مزيد من « الخِبرة » وفي الجانب الآخر ، يكمن مزيد من « الثَّراء » . وفي لِقاء البَطل الأوّل (بفاروق) الذي سَبقه إلى الهجرة تجسَّد الدافع الاقتصادي عِند حَديث (فاروق) لقريبه عن أسباب رحلته مع أنه عريس جديد لم يَمض على زواجه عام واحد : « لا تشغَل بالك ، أرادَت أن تشتري أرضًا في قريتها وأردت أن أشتري أرضًا في قريتي . »

وفي أوّل مونولوج يتحرَّك في نفس (إسماعيل) تَمتزج الدَّوافع التي جَعلته يَقبل الرِّحلة ، ولا يكون القَلَق أقلَّ أهمِّية من المال : « أنا في الثلاثين ولم أحقِّق شيئًا ، ولا أحلُم ، زملائي المُدرسون والمُدرسات في مصر كانوا كثيرًا ما يتحدَّثون عن أحلامهم وحَيرتهم في تفسيرها ، معظَمُهم مثلي لم يحقِّق شيئًا ذا قيمة ، ولكنَّهم يحلُمون ويتحدَّثون عن أحلامِهم . كُنت دائمًا أقول لنفسي : لماذا لا أحلُم حقًّا مثلَهم ؟ وأتساءل ، حتى وصَلت إلى أنني شخص راضٍ بما أنا فيه ، راضٍ شديد الرِّضا ، لا أرى للحَياة بُعدًا غير رعاية أمي وإخوتي بعد موت أبي ؟ كثيرًا ما فكَّرت أنَّني ربمّا صِرت شَخْصًا غير راغب في الحياة ، ما الذي أوصَلني إلى ذلك ؟ القراءة القديمة التي انْقطَعْت عنها ؟ أم هو غُبار في الفَضاء يُفسِد صَبوات الرّوح قبل أن تَنْشأ ؟ . . كرهي الدَّفين لحالة الرِّضا الزائدة التي أعيشُها هو الذي جَعلني أوافِق على السَّفَر ، لو لم أفُزْ بأي شيء فلا بُد أنِي سأهُزّ الرُّكود عن روحي ولو مرَّة ، لا يمكن أن أعود كما جئت ، إن لم أفُز بشَيء سيُصيبني ولو جُرْح صغير ، إن لم أنجَح

سيكون لدي أسْباب للفَشل .

إنَّنا هنا أمام دوافع الرِّحلة من البلدة الأولى « الإسكندرية » لعُبور الصَّحراء أو البحر ، وهي دوافع يمتزج فيها الْمَال الْمَفْقود الْمَوجود ، والثَّقافة الْمُثِيرة الْمُحيطَة والرُّكود الذي يَشكو من قُضبان الفَراغ الْمُحيط ويريد أن يَستبْدل به فراغًا آخر ، يحلُم أن يكون بلا قُضبان أو بقضبانٍ من مَعدن أقلّ صَلابة ، ولكن الدّوافع في مُجملها ، تمثِّل تجسُّدات الرِّسالة « الرِّسالة الحضارية » التي تَبْحث عن فُرصة للتَّمثيل ،ومنفَذ للمقايَضة . وهي رسالَة كانت بمحرِّكًا رئيسيًا من مناطِق الوَفْرة الحَضارية - والإسكندرية نَموذج مألوف لها في الأدب الحِكائي - إلى مناطق تملِك وَفْرة اقتِصادية وتُشكل مجالاً لحركة مخزون الخِبْرة ونُموِّها وجَني ثمارها .

إنّ نَموذج (إسماعيل خِضر موسى السّكندري) من هذه الزّاوية يبتعد كثيرًا عن نَموذج (أبي قير) السّكندري في « ألف ليلة وليلة » ، حيث يُحرِّكه أيضًا نفسُ الدّافع من حمل « رسالة حَضارية » تتمثَّل في وَفْرة الخبرة وقلَّة مجال الحركَة في « البلدة الأولى » ولكنَّها أيضا تتوازى معها دوافع ثَقافيَّة ونفسية تتمثَّل في فَوائد الأسْفار الخَمْسة التي يُحاول من خِلالها (أبو قير) أن يُقنع من خلالها (أبا صير) رفيق رِحلته بأهميَّة السَّفر :

« قال أبو قير الصَّباغ لأبي صير الحلاق : لقد كَرِهت صَنعتي من الكَساد ، ولكن يا أخي ما الدّاعي لإقامَتِنا في هذه البَلْدة ، فأنا وأنت نُسافر منها ، نتفرَّج في بلاد الناس ، وَصنعَتُنا في أيدينا رائجة في جميع البِلاد ، فإذا سافَرْنا نَشُم الهواء ، ونرتاح من هذا الهَمّ العظيم .

« وما زال أبو قير يُحسِّن السَّفر لأبي صير حتى رغِب في الارتحال ، ثُم إنهما اتَّفقا على السَّفر ، وفَرح أبو قير بأن أبا صير رغِب في أن يُسافِر ، وأنشد قول الشاعر :

تَغرَّب عن الأوطان في طلَب العُلا وسافِر ففي الأسْفار خَمس فوائِد
تَفرُّج همٍّ واكتِساب مَعيشَة وعِلم وآدابٌ وصُحبةُ ماجِد
وإن قيل في الأسْفار غَمٌّ وكُرْبة وتَشتيتُ شَمل وارْتِكاب شَدائد
فَموت الفَتى خيرٌ له من حَياته بِدار هَوان بين واشٍ وحاسِد . »(٦٦)

إن دوافع الرِّحلة من البلدة الأولى « الإسكندرية » في حكاية (أبي صير) و(أبي قير) التي كُتبت في أواخر القرن الخامس عشر أو أوائل القرن السادس عشر ، تمثِّل بَذرة لدَوافع الرحلة من نفس البلدة الأولى بعد أربعة قرون ، في رواية إبراهيم عبد المجيد ، ويتضافر هنا وهناك فائض الحضارة والخبرة والثقافة والإحساس بالحاجة إلى ذلك كله في بلدة أخرى « تملك فائِضًا من الْخَيْر » في مجالات مُكمِّلة .

لكن الرِّحلة الأولى اتَّخذت طريقها إلى أوربا حينما نزل (أبو قير) في «غَليون في البحر الْمَالح » ، على حين اتَّخذت الرِّحلة الثانية طريقها إلى آسيا عَبْر الجو ، وحيث : « انفَتح باب الطائرة فرأيت الصَّمت . » والنقطة التي اختارتها الرِّحلة الأولى ظلَّت غير مسمّاة « مدينَة ما وُجد مثلها في الْمَدائن » ، وهي « الْمَدينة الفُلانِية » التي يكره سُلطان النَّصارى مليكها ويُريد أن يقتُلَه بأي ثمن ، ولكن النُّقطة التي تختارها الرحلة الأخرى محدّدة على الخريطة ، إنها « تبوك » إحدى مُدن الجزيرة القريبة من الْمُدن الإسْلامِية الْمُقدَّسة .

وهذا الاختيار ذاته يدخل برواية « البلدة الأخرى » إلى إحدى الدّوائر الدَّقِيقة في أدب الرحلة في التُّراث الحِكائي . إنَّها دائِرة الاقتِراب من القَداسة وحِوار الواقع معها ، أو فلنَقُل في الحقيقة إنها صِراع القداسَة والواقع على أرض الحِكاية . ولقد لوّن ذلك الصِّراع كثيرًا من صَفحات أدب الرِّحلة في التُّراث العربي بين تحرُّك القَاصّ مجذوبًا بهالَة القَداسَة ، أو رَصْده للواقع الذي يجابهُه في « البلدة الأخرى » التي تلامِس الأرض الْمُقدَّسة على النحو

الذي يجده ، أو اندفاعه من خلال مَرارة عدم التَّوقع إلى الزاوية الأخرى التي قد تدفَعه إلى التَّركيز على سَلبيات هذا الواقع في صَراحة مريرة ، أو الاكتفاء بالتلميح إلى أن الأفكار الْمُتوارَثة في « البلدة الأولى » عن « البلدة الأخرى » دائمًا لها هالَة القداسَة كما يظن .

لقد اقترَب ابن بطّوطَة في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) من تَبوك التي اختارها إبراهيم عبد المجيد مستقراً لبطَله (إسماعيل خضر موسى) . وقد رآها ابن بَطّوطة من مَنظور القَداسَة ، حتى وإن كانت « القداسَة السلبية » فهو يرى فيها الْمَدينَة التي شرُفت بغَزْو الرسول لها ، ومُرور جنود الْمُسلمين الأوائل عليها : « ونزلنا إلى تبوك وهو الْمَوضع الذي غَزاه رسول الله ﷺ، وفيها عين ماء كانت تَفيض بشَيء من الماء ، فلما نزَلها رسول الله ﷺ وتوضَّأ منها جادَت بالْمَاءِ الْمَعين ، ولَم يَزل إلى هذا العَهد ببَركة رسول الله ﷺ . ومن عادَة حجّاج الشام إذا وصَلوا منزَل تَبوك ، أخذوا أسلحتهم ، وجرَّدوا سيوفَهم ، وحملوا على الْمَنزل وضربوا النَّخل بسُيوفهم ، ويقولون: هكذا دخَلها رسول الله ﷺ ، وينزِل الركب العظيم على هذه العين، فيروي منها جميعُهم ، ويُقيمون أربعةَ أيّام للرّاحة وإرواء الجِمال واستِعداد بالْمَاء للبَرية الْمخوّفة التي بين العلا وتبوك . » (٦٧)

إن ابن بطوطة لم ير في « البلدة الأخرى » تبوك ، إلا مكانًا له جانِب من تاريخ القَداسة السَّلبي أو الإيجابي ، وطغَت هذه الرُّؤية على عُنصر الزَّمان فَمحته فلم تَظهر في لقطته فوارِق بين تبوك القرن الأول والقرن الثامن ، ولم يظهر للبَشر الذين يعمرُونها ظِلال حية بالخير أو الشر ، فكانت البطولة الْمُطلقة للمكان .

غير أن نصّا حِكائيا آخر سبق ابن بطوطة بحوالى قرنين من الزمان، وهو النص الذي صاغه الفقيه الأندلسي ابن جُبير في رحلته التي سماها « رسالة

اعتبار الناسِك في ذكر الآثار والْمَناسك » ، والتي اشْتُهرت برحلة ابن جبير - يقدِّم لنا زاوية أخرى من زَوايا الصِّراع بين الواقع والقَداسة في وصف « بلدة أخرى » في الأراضي الحجازية ، حيث لا يكتفي بالتَّعامل مع إشعاعات القَداسة التي تحيط بالأرض « الْمَكان » ، وإنما ينتقل إلى رصد الْمَرارَة التي يشعُر بها زائر الأرض الْمُقدسة في القرن السادس الهجري والناتجة من اتِّساع الهُوَّة بين الصورة الْمِثالِية والواقع الْمُخالِف . يقول ابن جبير : « وأكثر هذه الجهات الحجازية وسواها فِرَق وشِيَع لا دين لهم ، قد تفرَّقوا على مذاهب شَتَّى ، وهم يَعتَقِدون في الحاج ما لا يعْتقد في أهل الذِّمة، قد صَيَّروهم من أعظم غَلاتهم التي يستغلّونها ، ينتهبونهم انتهابًا ، ويُسبِّبون لاستجلاب ما بأيديهم استجلابًا ، فالحاجّ معهم لا يزال في غرامَة ومؤونة إلى أن ييسِّر الله رجوعه إلى وطنه ، ولولا ما تلافى الله به الْمُسلمين في هذه الجهات بصلاح الدين (الأيوبي) لكانوا من الظُّلم في أمر لا ينادَى وليدُه ولا يَلين شديدُه ؛ فإنه رفع ضرائب الْمُكُوس عن الحاج وجعل عِوَض ذلك مالاً وطعامًا يأمر بتوصيلهما إلى مكثر أمير مكة - فمتى أبطأت عنهم تلك الوَظيفة الْمُترتِّبة لهم عاد هذا الأمير إلى ترويع الحجاجّ وإظهار تنغيصهم بسبب الْمُكوس . » (٦٨)

ثم يتحدَّث ابن جبير عن بعض الْمُضايَقات التي يتعرَّض لها الحجاج في الأراضي الْمُقدَّسة ، ويدفعه ذلك إلى أن يقطع كلَّ صِلة بين القداسة والواقع، ويتطرف في حكمه تطُّرف « مكثر » أمير مكة في ظلمه للحجاج حين يقول: « فأحق بلاد الله بأن يطهِّرها السيف ، ويغسل أرجاسَها وأدناسها بالدِّماء الْمَسفوكة في سبيل الله ، هذه البلاد الحجازية لِمَا هم عليه من حَلِّ عُرى الإسلام ، واستِحْلال أموال الحجاج ودمائهم . » (٦٩)

بل إن ابن جبير يُصعِّد من ثَورته ليصل بها إلى الْمُوافَقة على مبدأ ديني يقول إن بعض فقهاء الأندلس في عصره كان قد دَعا إلى أن فريضة الحجّ يمكن

أن تسقُط عن الْمُسلمين في بعض الأزمنة التي يزداد فيها ظلم ساكِني الأراضي الحجازية لكيلا يُصبح الحجُّ تقريرًا بالنفس ، يقول : « فمن يعتَقد من فقهاء أهل الأندلس إسقاط هذه الفريضة عنهم ، فاعتقاده صَحيح لهذا السبب وبما يُصنع بالحاج مما لا يَرتَضيه الله عز وجل ، فراكِب هذا السَّبيل راكب خَطر ومعتسف غُرَر ، والله قد أوجَد الرُّخصة فيه على غير هذه الحال ، فكيف وبيت الله الآن بأيدي أقوام قد اتَّخذوه معيشَة حرام ، وجعلوه سببًا إلى استلاب الأموال واستحقاقها من غير حِل ، ومصادَرة الحُجاج عليها وضرب الذِّلة والْمَسكنَة الدنية عليهم ؟! » (٧٠)

إن وثيقة ابن جبير التي مضى عليها تسعة قرون تقدِّم نمطًا في أدب الرحلة تُرصد من خلاله « البلدة الأخرى » رصدًا يتحرّر من الظِّلال الْمُقدَّسَة التي احتَفظ بها الْمَكان من خلال « الْمُجاوَرة » ويتمّ التعامُل الْمُباشر مع سكان الْمَكان أي مع الجانب الزماني منه .

غير أن هُناك اتجاهًا وسطًا في رصد علاقة القَداسة الْمِثالِية بالواقع الْمُخالِف عند الحديث عن البلدة الأخرى ، وهو هذا الاتِّجاه الذي يكتَفي للتَّلميح للمُخالفة من خلال تَغليفها بموقِف قصصي أوّ وَضعها في سِياق الحديث عن ظاهِرة إيجابيَّة كتَذوُّق الفن ، وهذا الاتجاه على كثرته في الأدب الحكائي بدءًا من أحاديث رُواة الأدب القدماء حول مجالس الغِناء والطَّرب في البيئات الحجازية مرورًا بقصص الغَزل العذري ، ظلَّت أصداؤه تتردَّد في أدب الرِّحلة الْمُعاصِرة ، التي تتقَدّم نحو « البلدة الأخرى » . من هذا الْمَنظور ، يصف يحيى حقي مجلسًا من مجالس الغناء في الْمدينة الْمُنورة في الثلاثينيات من هذا القرن : « نحن في الْمَدينة الْمُنورة ، في بيت رجل ثري . . . وسبب اللَّمة هو الاستِماع إلى مطرِب . . . هو هذه الْمَرة رجُل بدين ، يرخي ضفائر له طويلة ، لولا العقال الذّهبي لحسبته زوجته لا هو . . . أ غِناءٌ

في مدينةِ أطهر القُبور ؟ ولكن مهلاً مهلاً ، إننا لن نستمع إلا لتواشيح دينية ، وقصائد في مدح الرسول ، فلا إثم علينا ، ولكن لاحَظْت بدهشة شيئًا لم أعرف سبَبه في مبدأ الأمر ، الْمُستمِعون يُزَحْلقون الْمُنشِد بسرعة لينتَقِل من دور إلى آخر ، ليحين الوقت الذي يستطيعون فيه بلا خجل ، أن يَرجوه غناء قصيدة (أنا على دينك) . . زالت دهشتي حين تبيَّنت أن أغنية (أنا على دينك) هي نسخة طِبق الأصل لحنًا ونصًا ، ولهجة عامية مِصرية لأغنية أم كلثوم التي كانت شائعة في ذلك الوقت ، ومطلعها « أنا على كيفك » . حينئذ اهتزَّ جميع الحاضرين من شِدَّة الطرب ، وطفح البِشْر على الوجوه . . انظرْ كمَ كانت بارعة وساذَجة معًا ، حيلتهم في كسْر القُيود ، وهَدْم السُّدود ، لينفُذ الطَّرب إلى قلوبهم ولو من أضْيَق ثُغرة . » (٧١)

إن هذه النظرة الرومانسية في تناوُل واقع « البلدة الأخرى » الْمُقدسة في الْمَدينة ، تتقدَّم بها نظرة أخرى أكثر « واقعية » ، حين يرصد يحيى حقي نفسه مشهدًا آخر مِن جدة يساعِده فيه البُعد النسبيّ عن الْمَكان الْمُقدَّس ، على أن يَخْطو بعض خُطوات على طريق ابن جُبير في الرَّصد الواقعي غير الْمُتحفِّظ . يقول في وصف مشهد للحياة اليومية في جدة في الثلاثينيات : « أعتدت الطَّست لأستحم ، ليس في الدار مياه جارية ، والبانيو ترف لا نحلم به ، ولكن لا بد من انتظار السَّقا ، امرأة من التَّكارنة ، يأتون من غَرب أفريقيا ، فيقطعون القارَّة سيرًا على الأقدام ويعبُرون البَحر إلى برّ الحِجاز ، فتَخطَفُهم القبائِل وتَسْترقُهم ، فإذ بالحُر القادِم لبيت الله يصبح عبدًا بظُلم أهل الأرض التي بها بيت الله ، فإذا وصل الناجون إلى جدة سكنوا في أطرافِها في بيوت من الصَّفيح ، ويستعينون على الحياة بتَشغيل النساء في حمل الْمَاء إلى البيوت ، دون أن يَقبل الرجل – فما بالُك بالْمَرأة – امتهان كرامته بالخِدمة في البيوت . » (٧٢)

إن هذه النَّزعات جميعًا في رصد البلدة الأخرى صبّت في الخطاب الحكائي الْمُعاصِر الذي يتَّخذ من صَحراء الجزيرة أو مُدنها مجالاً لحركَته . وشاع التَّركيز على ملمح التَّناقُض بين العناصِر الحَضارية والفِطْرة ، أو الأخْذ بظواهِر التَّقدم الحضاري تحت تأثير الوَفْرة الْمَادِّية مع بقاء جوهر التفكير الوسيط أو القديم متشعبًا في النفس والقلب والسُّلوك لا تغطِّيه إلا قِشرة هشَّة ، يتكفَّل التكنيك القصصي بإزالَتها حتى تَتِمّ ملامَسة السَّطح الحقيقي القَريب . وفي هذا الإطار نجد رؤى قصصية كثيرة مثل رؤية سُليمان فيّاض حول انطباعات البَدو في الجزيرة إزاء رؤية أول سيّارة « فورد » حمراء ، والإصرار على أن روحًا شيطانِية تتلبَّس هذا الكائن الغريب ، وأن تَطهير الْمَنطقة من الروح الشَّيطانية لا يتمّ إلا بإحْراق هذا الكائن الغَريب ، أو رُؤية محمد عبد السلام العمري حول انشِغال الْمُهندس الْمِعماري بالقِياس الدَّقيق لأبعاد مبنى حديث في الصَّحراء في الوَقْت الذي ينشَغل فيه الكفيل بقياس أبعاد صدر صورة راقِصة رآها في إعلانات مجلة كانت في يد الْمُهندس . وكثيرة هي الرؤى القَصصية التي تنتَمي إلى هذا اللَّون من الاقتراب الشديد من الواقِعية في الإنتاج القصصي المعاصر ، وتَضع بذلك حدًّا للإيحاء الْمَكاني الخالِص أو للتأمُّل الرّومانتيكي الْمُهوّم .

* * *

إن هذا التُّراث الحِكائي الضخم في النظر إلى « البلدة الأخرى » يتجمَّع ويتكامل ويتفرَّع ويَنضج في رواية « البلدة الأخرى » لإبراهيم عبد المجيد ، التي تقيم على امتداد ما يقرب من أربعمائة صفحة مسرحًا متكامِلاً ، يستَعين فيه القاص بكثير من الوَسائل الفنِّية في سبيل رَصْد بُعْد حضاري ونمط سلوكي وملامح عالم روائي كامل يلتَقط من خلال شخصيات تبدو متباعِدة الْمَنبَع ، لكنها تتَقارب جميعًا على مَشارف دَوّامة مصبّ مكاني يُسمى « تبوك » .

وإذا كان القاص قد اقتَرب كثيرًا من نُقطة الْمَصَب في « البلدة الأخرى » فإن عينه لا تكاد تُفارق بلدة الْمَنبع ، الإسكندرية ، « البلدة الأولى » . ولقد نرى في أعمال قَصصية سابِقة إشارة إلى الإسكندرية أيضًا كبلدة أولى ، أثناء الحديث عن بعض مُدن الجزيرة كبَلدة أخرى (٧٣) ، لكن ضفيرة الْمَنبَع – الْمَصب تأخُذ عند إبراهيم عبد المجيد هاجسًا رئيسيًا لا يكاد يغيب عن الذِّهن ، ويذكر من بعيد بالتَّقابُلات التي كان يحنَ إليها رفاعة الطهطاوي في باريس كلما رصد في (تخليص الإبريز) ملمحا هناك ، ذكَّره بشيء ما هنا . ففي رعشة الرَّغبة الأولى أمام (واضحة) بنت الجزيرة التي يثبت أن جدها لأمها كان مصريًا ذهب إلى الحج فاستَقَر ، تسأله (واضحة) : « مصر جميلة يا أستاذ ؟ » وفي يوم العيد يتجوَّل في شوارع تبوك الخالية ليتذكَّر شوارع الإسكندرية العامِرة : « أدخل الشارع العام ، لا سوقَ اليوم ، أبواب الْمَحِلات كلُّها موصَدة ، تذكرني بأبواب محلات شارع الْمَكس بالإسكندرية بالليل . . . الشارع ليس طويلا كما رأيته من قبل وها أنذا أحصي عواميد النور فأجدها حوالى مائة على ناحية واحدة ، إذن هي مائتان على الناحيتين ، ولا داعي لإحصاء الجانب الاخر . » إنه – ويا للسخريَة – يذكِّرنا وهو يقيس علائم الحياة والْمَوت في الليل والنهار في البلدة الأَخرى بما كان يصنعه ابن جبير وهو يرصُد نفس الظاهرة منذ تسعة قرون في البلدة الأولى « الإسكندرية » حين يقول : « ومن الغريب أيضًا في أحوال هذا البلد تصرُّف الناس فيه بالليل كتصرفهم بالنهار في جميع أحوالهم ، وهو أكثر بلاد الله مساجد – حتى إن تقدير الناس لها يتَّفق فمنهم الْمُكثِر ومنهم الْمُقلل ، ينتهي في تقديره إلى اثني عشر ألف مسجد ، والْمُقلِل ما دون ذلك لا ينضَبط ، فمنهم من يقول ثمانِية آلاف ، ومنهم من يقول غير ذلك » (٧٤)، بل إن ابن جبير يقيس بالباع أبعاد فنار الإسكندرية : « ذرعنا أحد جوانبه الأربعة فألفينا فيه نَيْفا وخَمسين باعًا ، ويذكر أن في طوله أزيد

من مائة وخمسين قامة . »

وهو عندما يرى على شاشة التليفزيون في وحدته القاتلة يوم العيد فيلمًا سينمائيًا تذكره الْمُمثِّلة بالإسكندرية : « أحس الآن بالهَواء الراكِد القديم في أزِقَّة حَيِّنا بالْمِتراس بالإسكندرية ، وبرائِحة سينمات الدَّرجة الثالِثة حينما كنا نَجري بلا ملَل خلف (الكونتيسة الحافية) أينما عُرِض . »

إن هذا التَّزاوج بين الْمَدينتين يولِّد لونًا من التمزُّق يجعَله يودُّ أحيانًا أن يَنْسى البلدة الأولى : « صار عليّ أن أجاهِد لأنْسى ، لا شيء هنا ينسيك شيئًا ، تبوك لا تُنسيك << أمَّك وأبوك >> . والْمَسألة أن الغُرباء هم الذين جاءوا يَبحثون عن النِّسيان . » ويبلُغ التمزُّق مَداه حين يعود في إجازة عابِرة للبلدة الأولى . وقد وجد نفسه في « مرحلة ثالِثة » لا هو مَشْدود إلى فترة ما قبل الرَّحيل عن البلدة الأولى ، فالذِّكريات ولا ذكريات البلدة الأخرى ، استطاعت أن تملأ فراغًا رغم أن شُخوصها أحياء ومصالحها متشابكة ، ونبض الأمس القريب يَطِنّ في أذُنَيْه : « لا عايدة ولا واضحة ولا روز ماري ولا أرشد ولا منذر ولا نبيل ولا عابد ولا منصور لا وجيه ولا صالح سنيور الثقيفي ، لا شيء يشدُّني للعودَة ولا شيء يشدني للبقاء ، إنما هو شعور غامِض يدفَعني للأمام وشُعور غامِض يشدُّني للخلف ، مسافِر أنا من مِصر إلى تبوك الآن ، وجئت مُنذ عشرين يومًا من تبوك إلى مصر فمن أي البِلاد أنا ، وفي أي بلد ثالث ولدت ونشأت . »

إنَّ هذا التَّذبذُب بين محوري « البلدة الأولى » و « البلدة الأخرى » هو الذي سوف يجعَلُه يبدو ضائعًا في الْمَشهد الأخير في الرواية وهو يستَقِلّ الطائِرة مغادِرًا البَلْدة الأخرى ، غير عائِد إلى البلدة الأولى وغير عارِف إلى أين يتَّجه :

« أنا بالفِعل لن أعود يا نبيل .

« ستبقى في مصر ؟ . . . سألني وقد اتَّسعت عيناه ببهجة مفاجِئة .

« قلت : لا .

« ورأيت الدَّهْشَة تأخُذ مكانها فوق وجهه ، وأنا لا أعْرِف كيف أجبته بذلك ، لكن لا إجابة أخرى عندي حقّا ، هذا ما أشعر به كأنه يقين . »

إن وُصول البطل إلى هذه النُّقطة في الْمَشهد الأخير لا تقف دلالته عند مجرَّد لوحة عابِرة ، ولا حَتى نهاية غامِضة ، وإنما يمتَدّ الأمر في حالة « قِصة الْمَكان » إلى فقدان العصب الرئيسي ، وزَوال السَّند الأساسي الذي كان يحلم إسماعيل خضر موسى أن يجِده ، وقد صب في « البلدة الأخرى » كلَّ آماله وطموحاته وتجليات خلقه وثقافته فأوصَلته إلى ذروة نقطة الإحباط .

غير أن البَطل لا يصِل إلى ذروة الإحباط وحده ، بل ولا يفاجئنا بها ، ولا يجعلها نغمة مفرَدة في عالمه الروائي الذي حشَد له أنماطًا مختَلِفة من نماذج بشَرية ، تكاد تلتقي جميعًا عند نُقطة واحِدة هي إحباط الْمَسعى في « البلدة الأخرى » . والرِّواية تُسرِّب إلينا هذه النماذج البشَرية مسيرًا ومصيرًا في نغمة هادِئة ، يكاد يمتزج فيها مُناخ القِصَّة الْمُفصَّل من التفرُّد والغُربة بمناخ الرِّواية ؛ التجمع والألفة ، ويبدو هذا الحشْد البشري تجمُّعًا « صِناعيّا » لا تربط أفرادَه أنسجةٌ طبيعيَّة ، ويعيش كلٌّ منهم عالَمه ، وكأنه أريد للرّابِطة الوَحيدة بينهم – وهي رابطة الْمَكان في « البلدة الأخرى » – أن تفرغ من محتواها ، وأن تُصبح أرضًا تتلامَس فوقَها الأقْدام دون أن تُعطِيَها أو تأخذَ منها أيَّ قدر من النَّبض الْمُشتَرك . إن الأسلوب الرِّوائي هنا بالمعنى العام للمصطلح ، يذكر بما كان يقوله رولان بارت في مطلَع دراسته « درجة الصِّفر في الكتابة » حين يقول : « هناك أسلوب ليست وظيفته فقط التَّوصيل أو التَّعبير وإنما يذهب إلى أبعد من ذلك ، حين يفرض لُغة تعد في وقت واحد << التاريخ >> والرِّواية التي ننظر إليه منها . »[٧٥]

إن قافلة الشخصيات من هذه الزّاوية تتحرّك كلها ، وكأنّها تتحرّك معصوبَة العينين نحو مصير قَدَري هو الإحباط ، الذي يَتجاوز مفهومه في هذه القافلة الْمَلحمية إحباط الفَرْد وحَده ، أو اهتزاز مصير طالب العَمل أو الثّروة . ويلتقي في هذا الْمَصير النّساء والرّجال ، والوافدون والْمُقيمون ، والقليلون الذين ينجون من الإحباط الظاهري ستَقع حياتُهم في اللامعنى . إن عايدة الْمُمرِّضة الْمِصرية ، هذا النموذج الذي يقرِّر أن يفني العمر كله ويضحي بالسَّعادة من أجل رِعاية أخٍ مريض أصيب بالشّلل يوم زار نيكسون الإسكندرية ، سوف يظَل طموحُها أملا معلّقا معبئًا بالرُّموز السياسيَّة لا يحمل بصيص أمل ، ويبالغ في حرمان النَّفس حتى في اللحظات القليلة ، التي تلتقي فيها مع إسماعيل خضر الذي يكاد يَدور في نفس الدائرة وهو يحمل عِبء وصيَّة والد ، أوصاه بأمه وإخوته قبل الرَّحيل ، وقد أصبحوا فجأة ثقلا في عنقه ورَمزًا لِمَسئولية هبطت على مَن لم يتدرَّب على حملها . ويعمل الْمَكان في الحالتين - حالة عايدة وحالة إسماعيل - على فَصل الرَّوابط التي كان ينبغي أن تكون أكثر اتّصالا مع الْمَسئولية الجديدة ، ويتجسَّد معنى التفكّك إلى جانب معنى الإحباط في صلِة كلٍّ من الْمَرأة والرجل بمحيطهما القَريب والبَعيد .

ولا يمثل (كامل البلتاجي) في الرواية إلا نموذجا للإحباط السياسي الذي يُصاب به في كل العُصور : « أنا رجُل وقَف عند فِكرة فوقفت الدُّنيا أمامي ، كان ذلك منذ زمن بعيد جدًا ، قبل ثورة يوليو وحركة الجيش وكنت لم أنته بعد من دراسة القانون بالجامعة ، قامت الثورة وأنا في السِّجن فأخرجوني كما أخرجوا كل الوطنيين ، ولكنهم عادوا وأخذوني عام ١٩٥٤ ، وكُنت انتهيت من دراستي وتزوَّجت وقالوا إنَّني من الإخوان ، وأخرجوني بسُرعة ، وعادوا إلى ملفي عندهم ، ملف الْمَلكية الذي تسلَّمته الجمهورية الفتية ، وعادوا وأخذوني عام ١٩٥٦ لأشهر قليلة ، وقالوا شيوعي ، وأخرجوني

قبل العدوان بأيام فذهبت أقاتِل في القنال ، وعُدت بعد الحرب وسلمت سلاحي . . . وعادوا وأخذوني عام ١٩٥٧ ولم أخرج بعد ذلك إلا عام ١٩٦٤ . . . وأخذوني عام ١٩٦٦ ، وأخرجوني بعد النكسة بشُهور ، وأخذوني عام ١٩٧٠ ، وانتهى دور جَمال عبد الناصر وتَسلَّمني السادات ، الذي أفرج عني وعن غيري وتركني في الشوارع أربعة أعوام ثم أخذني ١٩٧٥ . . وأخرجني بعد ثلاثة شهور ليأخذني عام ١٩٧٧ ، ليخرجني وأخرج أنا من مصر كلّها .» ومع أن هذا النموذج مَشحون برُموز الإحباط ، فإنّني لا أستطيع أن أدفَع عن نفسي الإحساس بالتكلُّف في رسمه الرِّوائي ، وفي حَشْد التّواريخ الْمُتعاقِبة التي قد تكون صالِحة للرَّمز باغتِيال القوى الوطنية في مراحل متعاقِبة ، ولكن هذا الرَّمز جاء على حساب إحكام بناء الشّخصية الرِّوائية .

إن الإحباط في الرِّواية قد يجيء لهؤلاء الذي تُطاردهم الأقدار ، فيأخذ شكلا مأساويًا دراميًا مثل النَّماذج السابقة ، أو لأولئك الذين يطاردون الثَّروة فيأخذ شكلاً كوميديًا ساخرًا ، فـ (أرون) التايلاندي الذي يحاول أن يُزيد ثَروته من أجل أن يشتري بيتًا في بانكوك ، يلجأ إلى تقطير الخمر في الكامب، وعَم عبد الله الكفيل يعرف ذلك ويشرب منها ، ولكن العمال الباكستانيين بعد أن عادوا من الحجّ وشوا به رسميًا فأصبَح لا بد أن يُفْصَل من عمله ، ويُصاب حلم البيت بالإحباط ، و(فيليب) الأسيوي قرر اعتناق الإسلام ليتمكّن من الحُصول على الجِنسية والبَقاء في البلدة الأخرى : « كان يُريد البَقاء في الْمَملكة ، قَتل نفسه ، ذهب اليوم للشَّيخ بالْمَحكمة ليُشْهر إسلامه . انتهى كل شيء وَحولّوه إلى الْمُستشفى للختِان فمات .» وعندما مات في عملية الختان ، رفضوا أن يدفنوا جثّته في الأرض الْمُقدَّسة ، وأرسلوا النّعش إلى بلده ، ومعه مكافأة سَخية لنهاية الخدمة .

وهل تقِل إحباطًا نهايةُ الدكتور (رأفت) طبيب الْمَسالك البولية الْمِصري ،

الذي كان قد هاجر من أجل أن يجمَع الْمَال اللازم لفَتح عيادة وقد : « ذهب إلى أمريكا واشترى مُعدَّات العِيادة كامِلة ، ومات قبل أن يفتَتح العِيادة . »

أما (نبيل) الساعي الْمِصري - الذي ظل يتأمَّل صُنْبور الثَّروة الصَّغير الذي فُتح له ويجمع القَطرات فيرسِل بعضًا منها لأمِّه وبعضًا آخر لخطيبته التي تفتَح حسابًا في بنك أجنبي بالقاهرة ، ثم يكتشف أنها على علاقة بسائق تاكسي - فقد أدرك أن سِباقه مع الزَّمن وانتظاره لقَطرات الصُّنْبور الْمُتقطِّعة لن تَضمن له تحقيق جانِب من الأحْلام ، فَقرَّر أن يتجاوَز الصُّنْبور إلى الخَزان ، وكاد أن يَفْلِت بما أخذ من الخزينة ، لكنَّهم نادوا على اسمه بعد أن شَدَّ حِزامه في الطائرة التي كانت على وَشْك الإقلاع ، وأصابه الإحباط الكوميدي الساخر.

هل يدفع نموذج (نبيل) اللِّص الصغير ، إلى الأذهان بنموذج اللص الكبير النصاب الأمريكي لاري مُزوِّر الوثائق وزوجته الحسناء صائدة الرجال. إنَّهما وحدهما لم يصابا بالإحباط ، ولم يلاحقا في الطائرة وعادا إلى « البلدة الأولى » محمَّلين بذهب « البلدة الأخرى » .

إن الشَّخصيات الْمَحلِّية التي يعصِمُها الثَّراء في الرواية من الوقوع تحت سَنابك الإحباط تُصاب بفقدان الْمَعنى ، وليس (صالح الثقيفي) إلا نموذجًا لطائفة داهمتها الحضارة وهي غير مستعدَّة ، فتحوَّل إلى إنسان يلبس الْمَلابس الناصِعة البياض ، ويحمل قِردًا على كتفه طوال الوقت ، وحين يريد أن يفعَل شيئا له « معنى » يلفت الأنظار إليه ، يقيم مأدبة كبيرة لوجهاء الْمَدينة ، وحين تُرفع الشاشات عن أواني « الكبسة » الكبيرة التي يتصاعد منها البخار ، لا يلمح الْمَدعوون الخِراف ممدَّدة في الأواني ، وإنما يجِدون في كل إناء قِردًا أو ضَبًا. . . هل هو رمز للحصاد الحقيقي للثَّراء إذا رفع عنه الغِطاء ؟

* * *

إن الإحباط الذي ينزاح معه جانب كبير من « السعادة » من البلدة الأخرى ينزاح معه – في نفس الوقت – جانب كبير من القَداسة ، حين يلجأ العمل الروائي إلى إظهار كثير من التناقُض بين السطح الهادئ المُنضَبط والأعماق التي تمور بكل ما يرغب في تجاوُز القُيود . والرِّواية تلجأ في تجسيد هذا كله إلى وسائل فنِّية مثل كتابة المُذكرات ، وهي فكرة يُلحّ عليها الراوي ويناقشُها بصوت مَسموع عبر بَعْض الصَّفحات ، ومع أنه يقبَلها حينًا ويرفُضها حينًا ، فإن عمله يأتي إلينا في النهاية من خِلالها . ومن هذه الوسائل أيضًا وسائِل « حُلم اليقَظة » الذي يمتد في كثير من الأحيان ، فيعبُر الحواجز بين الوعي واللاوعي ، بين الواقع والبعيد ، بين « البلدة الأولى » و « البلدة الأخرى » ، بين الكابوس والإرهاص والتوقُّع ، وتساعده طواعيَة اللُّغة على أن يدخل في نسيج العمل ، ويدخل معه المَرحَلة الرِّوائية في مرحلة تَختلِط فيها الرُّؤى والتوقُّعات والحلم والواقع .

هل تدخل أسماء الأعلام في الرِّواية في عالم الدَّلالات الرَّمزية لها ؟! أ ليس (إسماعيل خضر موسى) رمزًا مزدوجًا لجذُور الأنبياء وطاقاتهم في الصبر ؟ فإسماعيل النبي الذي ينتمي إلى أم مصرية ويولَد في وادٍ غير ذي زرع في أرض الجزيرة ، يتَّخذ (إسماعيلُ المصري) بطلُ الرواية خطَّ سيره حين يَحُطّ في نفس الوادي ، آمِلا أن يكون مسلَّحًا بطاقَة (خِضْر موسى) المِصري على الحكمة ورُؤية الأشياء البعيدة والنفاذ إلى ما وراء الظاهر . وهل تَخفى دَلالة (سيد الغريب) الطبيب الذي يُحكَم عليه بالغُربة ، ويظَل طيّ النِّسيان لأن القاضي نَسي ملَفّ قضية الإجهاض التي نسبت إليه ولا يجرُؤ أحدٌ أن يذكِّره ؟ و(عايدة) أ لم تجعل حَياتَها مكرَّسة لحُلم « العودَة » من أجل أخيها المَريض ، حتى وإن لم يتحقَّق ذلك الحلم ؟ وهل هي مصادَفة أن تكون الحبيبة الوحيدة التي أضاعها البطل في مصر ، تجسِّد كثيرًا من الآمال

التي ضاعت ، وتحمل اسم (آمال) ؟ وهل كانت فَتاة أخرى في وسط جو الغُموض الذي يُحيط بالبَلدة الأخرى ، أكثر وضوحًا من (واضحة بنت سليمان) التي لم تَتردَّد في أن تخرج مع من تُحب حتى ولو كان يَمنيًا ، وأن تبوح بمشاعرها إلى مدرِّسها المِصري ؟

إن الحشْد الروائي الهائل الذي صاغَه إبراهيم عبد المجيد من هذه الشخصيات ومن غيرها ، قدَّم عملاً جيدًا في تاريخ الرواية العربية ، تمتد جُذوره إلى تُراث عريق ، ويستَفيد من وسائل فنِّية معاصِرة ، ويعكس إلى جانب هذا كله في صدق لحظَة مِن أزمة الحَضارة العَربية المُعاصِرة .

الفصل الثامن

محمد جبريل

عندما يمتزج الحاكي والراوي في « زهرة الصَّباح »

لم تتوقَّف هالات الضَّوء الْمُنبعثة من بُؤرة اللُّؤلؤة القَصصية الكُبرى « ألف ليلة وليلة » عن التَّوالد والاتِّساع والتَّعاقُب والتَّشابُك ، في معظم الفنون والآداب العالمية ، منذ عرف هذا « الكنز » طريقه إلى آذان الْمُستمِعين وعيون القُرَّاء ، بدءًا من حَلَقات السَّماع الثابتة في الرَّدَهات والسّاحات والْمَقاهي ، أو الْمُتحرِّكة على ظُهور الإبل والخيل أو مُتون السَّفائن في البحار والأنهار في أرجاء الْمَعمورة منذ العُصور الوسطى ، وانتهاءً بحُروف الْمَطابع وصفحات الكُتُب التي نَقَلت « ألف ليلة وليلة » إلى القُرَّاء الْمُتعطِّشين في الغَرب منذ أوائِل القَرن الثامن عشر ، وجعلته من أوائل ما دارت عليه عجَلات الْمَطابِع العَربية في القرن التاسع عشر.

وفي هذا الإطار فإن كثيرًا من الأعمال الفنِّية والأدبية في الآداب الغربية قد استلهَمت « ألف ليلة وليلة » سواء في الْمَجال القصصي أو الْمَسرحي أو السينمائي أو مجال الرُّسوم واللَّوحات والاستعراضات السَّمعية أو البصرية .

وربَّما كان حظ الأدب والفن العربي ما يزال قليلا في مجال استِلْهام « ألف ليلة وليلة » التي تَستَحِق مزيدًا من الإصغاء إلى صوتها الْمُؤثِّر . ومن بين

الأعمال التي أحسنت الإصغاء إلى هذا الصوت ، رواية « زهرة الصباح » للكاتب محمد جبريل . وهي رواية تَدور أحداثُها في الحدائق المُحيطة « بألف ليلة وليلة » ، وتفتح عيونَها جيدًا على شخصياتها الرئيسية لكي تؤرِّخ للجانب الخَفي - المَسكوت عنه في حياتهم ولكي تجسِّد الاحتمالات الفنِّية لما لَمْ يحدث في الجولة الأولى ، ثم إنها رواية تستعير من « ألف ليلة وليلة » ثوبَها الخارجي ، فتتوزَّع أحداثُها القصصيةَ على « الليالي » التي تبلُغ الليلة التسعين بعد الألف متجاوزَة حدَّ الكثرة في خَيال الراوي الأوَّل . وهي في عُبورها من الليلة الأولى حتى الليلة الأخيرة ، تقفِز قَفزات واسِعة بين أرقام الليالي فتأتي بعد الليلة الثالثة الليلةُ السابعة ، ثم الثالِثَة عشرة ثم الرابعة والعِشْرون فالحادِية والسِّتون فالثامنة بعد الْمائة ، وهكذا حتى تَبلغ عدَّة الليالي الفِعلية مِائة وست ليالٍ على حين يبلُغ رقمها الروائي ألفًا وتسعين ليلة . وهي سمة أخرى نستلهم فيها « زهرة الصباح » البِناء الخارجي لـ « ألف ليلة وليلة » ، حيث تفقد الأرقام دلالتها الحَقيقيَّة - مفضِّلة عليها الدَّلالة الأسْطورية الأولى وحيث يتحطَّم التَّوازي الدَّقيق مفسِحًا للفَجوات الزَّمنية الْمُتعمَّدة فرصَة تختبئ داخِلَها طيّات حِكايات مهمَلة لم تُقصّ بَعد ، وجُذور أحاديث يُمكن أن يُتاح لها النُّموّ فيها بعد ، وبقايا عوالِم صالحة للتَّخمُّر والتَّبذُّر وإنشاء هالات جَديدة من الضَّوء الحكائي تنبَعث عن بُؤرة اللُّؤلؤة القَصَصِيَّة .

أما الاستِلهام الأكبر بين « ألف ليلة وليلة » و « زهرة الصباح » فيكمن في شخصية (زهرة الصباح) ذاتها التي تمثل (شهرزاد الظل) ، فإذا كان دولاب الأحداث السابقة في عجلة قصة الإطار في « ألف ليلة وليلة » كان يدور بسُرعة تكاد تختفي معها ملامح الضحايا من الفتيات اللاتي تضيق الْمَسافة بين لحظة زفافِهن ولحظة موتِهن ، فلا نكاد نتأمَّل الفارق بين الفرح والقلق والحُزن والرَّحيل - فإن (شهرزاد) أوقَفت بأنامِلها الرَّقيقة عجلة الدّولاب

وجعلتنا نرى ضُلوعَه ومراوِحَه للمرة الأولى . لقد توقَّف مؤقَّتًا نَزيف دِماء الانتِقام على يد (شهريار) الذي رأى زوجَته تخونه في سريره مع عبده الأسود ليلة أن هَمَّ بالرَّحيل وعسكَر على مشارِف الْمَدينة استعدادًا للانطِلاق مع أوَّل خيوط الفَجر الأولى وحين تذكر في هَدأة الليل أنه نسي شيئًا في بيته آثر أن يتسلَّل إليه خِفْية بعيدًا عن جَلبة الحرّاس فكان أن فاجأ الزَّوجة الخائِنة ، وأصْدر قرارَ الانتِقام الرَّهيب ، أن يتزوَّج كلَّ ليلة فتاة عَذراء ، وأن يقضي معها ليلَتها الوَحيدة شفاءً لكبرياء الرُّجولة ثم يأمُر سيّافه فيُطيح برقَبتها قبل أن تُشرِق الشَّمس انتقامًا لخِيانة الْمَرأة الزَّوجة .

وإذا كان تاريخ الحِكاية لم يحدِّثْنا عن عَدَد ليالي الرُّعب أو عدَد الرِّقاب التي أطيح بها ، فإنه ترَك للمخيِّلة ، كما تصنع « ألف ليلة » وكما صنعت « زهرة الصباح » ، أن تتعامَل مع الأرقام بحرِّيَّة إبداع الدَّلالة وسِعة آفاق الخيال ، وتركت لنا أن نتصَوَّر إذا أرَدْنا ملامح وشُعور الفَتيات الواقِعات في طابور انتِظار (مَسْرور) و(شهرزاد) معًا ، وأخفت عنّا أسماءهن كما أخفت عنا عدَدهن وملامحهنَّ .

ولا شَك أن هُناك ألف حكاية وحكاية لفتيات أمرن بالاستِعداد للزِّفاف إلى الْمَلك السَّعيد غدًا ، وإلى القبر بعد غد ، وأن هذه الحكايات طُمرت في سرعة دَوران العجَلة ، وهي السُّرعة التي لا تتيح لنا تبيُّن أضلاع الدّائِرة ولا استِقلال وحَداتها ، ولكن (شهرزاد) التي استطاعت أن تهدَأ من هُياج الْمَلك الثائر عن طريق الحكاية الْمُشوِّقة التي لم تنتَهِ في الليلة الأولى فقرَّر الإبقاء عليها للَّيلة الثانية فامتدت الحكاية بها وبه ليالي أخرى . (شهرزاد) من خلال هذا جعلت الفتاة التي كان « عليها الدور » تعيش حالة جديدة ، لقد توَقَّفت العجلة فجأة ولم تُسَق (زهرة الصباح) إلى زِفافها العاجِل الذي يعقُبه موتُها العاجِل ، ورأينا ما يمكن أن نتخيَّله الآن لو أوقَفْنا شريطًا سينمائيًا أثناء

الدَّوران وثبَّتْناه على مَشْهد من يَهُمّ بالحرَكة فنكشِف ملامحه وقد تقدَّمت يده اليمنى ورجْله اليُسرى وتأخَّرت يدُه اليُسرى ورجلُه اليُمنى وانحَنى جذعُه إلى الأمامَ قليلاً ، وربَّما ارتسَمت على ملامحه بعض سِمات الجِد أو القلَق أو السُّرور أو الانتِعاش أو الخَوْف .

وهذا ما فعلَه محمد جبريل عندما ثبَّت رؤيَته الرِّوائية على (زهرة الصباح) الفتاة التي تنتَظر دورَها في ليالي « ألف ليلة وليلة » ، تُخفق (شهرزاد) في مواصلة الحكي ، أو يَمَل (شهريار) فتكون من الذين يُساقون إلى الْمَوت وهم ينظُرون ، أو تنجح (شهرزاد) في جذب اهتمام (شهريار) ليلة بعد ليلة فيمد لها هي في أجَلها بقَدر ما يمد في أجل الأخرى ولكنَّه امتداد جُزئي لا كُلّي ، لا يَهب الأمان الْمُطلَق ، ولا يسمَح لرِياح الحياة بأن تتحرَّك بحرِّية في صدر الفَتاة القلِقَة ولا يسمح لِمُجْريات العيش في محيط أسْرتها ومَن يعرفونَها أن تمتَدَّ على النحو الطبيعي ، وهم يُحيطون « بخَطيبة الْمَلك » التي إن تحقَّق لها الشَّرف ماتت وإن لم يتحقَّق « بارت » .

من خلال هذه النُّقطة الحسّاسة اختار محمد جبريل زاوِية متوتِّرة ليَصنع الإطار لرواية متميِّزة ، لكنَّه اختارها باعتباره كاتب رواية يعتَمد على الْمَخزون الثَّري لكاتب الحكاية دون أن تذوب شَخصيتُه أمام الرّوافِد الْمُتفجِّرة والْمُغرية لهذا التراث ، ولهذا فإنَّنا يمكن أن نجِد هنا حقّا ما يمكن أن يُسمّى بامتِزاج الحاكي والراوي وباستفادة التِّقنيات الحديثة من الْمَوروث القديم .

ويتمثَّل هذا الامْتِزاج في كثير من مظاهر بنية الرِّواية وأولها طريقة تقديم الشَّخصيات الرئيسية التي يتكوَّن منها هيكل العمل الأدبي . وبالإضافة إلى شخصية (زهرة الصباح) التي تقدِّم نموذجًا رئيسيّا مؤثِّرًا في حضوره أو غيابه على امتداد الرِّواية ، نجد شخصية (عبد النبي المتبولي) والد (زهرة الصباح) ،

وهو كاتب سرّ المَلك والقائم بوظيفة المُحتسب ومن أقرب رجال المَلك إليه وأخلصهم له ، وذلك كله لم يشفع له لإعفاء ابنته من أن تكون التالِية المُنتَظَرة بعد (شهرزاد) لكي تُساقَ إلى الزفاف والمِقصَلَة معًا . والطريقة التي تقدِّم بها الرِّواية شخصية (عبد النبي المتبولي) شبيهة بطريقة الحاكي في « ألف ليلة وليلة » من حيث اللُّجوء إلى التَّطرف في إسناد الصِّفات والمُبالَغة والتَّعميم ، لكنَّها - هذه المَلامح - تقدَّم من خلال سيطَرة الراوي على أدواته الحديثة ومَزْجِها بمُناخ الحاكي القَديم : « تفقَّد الدّواوين - كما اعتاد ، واعتاد الجميع كلَّ صباح - بعين شاردة : ديوان الجيش وقاعة الإنشاء ودار الوزارة وبيت المَال والزردخانه وديوان البريد ودور كبار الأمراء حتى أماكن حِفظ السِّجلات والأضابير يتفقَّدها بنفسه .

« لم يقتَصر أمرُه على إبداء المَشورة للملك ، إنما جاوَزه إلى تنظيم المُناسبات الدينيَّة والنَّفقات الزائِدة وإعداد الجُيوش وجباية الخَراج وتصريف أمور الكافَّة وإقامة الحُدود والنَّظر في جميع وجوه القضاء والحكم في الدماء والأبضاع والأموال والحلال والحرام وجميع وجوه الحِسْبة والسّواحل والأعشار والجوالي والأحباس والمَواريث . . . وتوزيع الإقطاعات ، ثم أوكلَ إليه المَلك مسئوليَّة تَدْبير أمور المَملكة وجعله رسولاً إلى ولاته يُبلغهم تعاليمه ومراسيمه وأحكامه ، وكان يؤمّ المُصلّين أحيانًا في صلاة الجُمع والأعياد بالجامع الأزهر نائبًا عن المَلك . »

وهذه اللُّغة التي تغمِس قلمها في مِداد عبارات « ألف ليلة وليلة » الشهيرة « فأمر ونهى وأعطى ومنح و وَلّى وعزل » تود في نفس الوقت أن ترسم ذلك التَّناقُض الحادّ بين مجالات الشخصية التي تملك كل شيء في أرجاء المَملكة ، وفي الوقت ذاته لا تملك طريقًا للخُروج من المأزق الذي وقعت فيه ابنته الوحيدة . وخلال هذا التناقض الحادّ بين الظاهر والباطِن والشكلي

والواقعي والعامّ والخاص ينسج الراوي الحديث مواقفه الفنّية الدقيقة .

وفي مقابل شخصية (عبد النبي المتبولي) التي تحتل نقطة القمة في قائمة الشخصيات الرجالية مُتفوّقة - من حيث الأهمية الفنية - على شخصية الْمَلك نفسه و وزيره (دندان) ، توجد شخصية (نجوى) كُبرى الشخصيات النّسائية في الرواية بعد (زهرة الصباح). و(نجوى) هي كبيرة الجواري في القصر ، ولكن أبعاد شخصيتها تتجاوز الْمَلامح الْمَألوفة لهذا الْمَنصب ، ويتم رسمها أيضًا على طريقة شخصيات (ألف ليلة وليلة) نصف الأسطورية : « لم تكن جارية إلا بالاسم ، فهي ليست مَحظِيّة ولا وصيفة ، إنما هي أقرب إلى الْمَلك من أعوانه ومُستشاريه ، ولولا أن السياسة ليست شغلها فإنَّها كانت تستطيع أن تؤدّي دورًا في حياة الْمَلك ومصر لا يؤديه الوزير نفسه ، أُوكِل إليها الكثير من شئون القصر ومُلحَقاته ممّا يعد من مَهام الوَزير وكاتب السِّر ، أوكل إليها إعداد الفتيات في أيام زفافهن إليه ، تستَقْبل الفتاة من أهلها أو من الشُّرطة فتعهد بها إلى الوَصيفات والدّلالة والْمَاشِطة ، لا تتركها ولا تتركهن حتى تكون قد استعدَّت تمامًا لاستقبال الْمَلك . »

إن (نجوى) هي الشخصية العظمى في عالم النساء وهي الْمُوازية لشخصية (عبد النبي المتبولي) في عالم الرِّجال ، وبين أيديهما معًا كلُّ أسرار القوة في الْمَملكة ، وعندما يلتقيان تَعاونًا ومَودَّة فإنه يُظنّ أَنْ لا شيء يُفلت من بين أيديهما معًا وأنَّهما يستَطيعان أن يحقِّقا ما يُريدان ، وها هما يريدان معا أن تَفلت (زهرة الصباح) - فِلذة كبِد الوزير - وهو صاحب النِّعمة والأيادي الكثيرة على (نجوى) - أن تفلت من الْمَصير الْمَحتوم ، ولكنَّهما رغم اتساع نفوذهما الظاهِر لا يملكان في الباطن من الأمر شيئا ، لأن البناء الفني للرِّواية كما أحدث التوازي بين قُوة عالم الرجال وقوة عالم النساء ، أحدث التوازي مرة أخرى بين القوة الظاهرة ممثَّلة فيهما معا ، والقوة الخفية في دهاليز عالم

القُصور ، التي لا يَعلمان ولا نعلم عنها شيئًا وهي التي تُمسِك خيوط اللُّعبة الحقيقية ، فها هي (نجوى) تسأل (عبد النبي المتولي) فجأةً :

« سيدي مَن الذي يختار للملك التالية فالتالية ؟

« في استغراب واضح : ألا تعرفين ؟

« أردف وهو يتلفت بعفوية حوله : وأنا أيضًا لا أعرف . . لكنهم أعدوا قوائم كاملة بكل بنات الناس في مصر والقاهرة .

« وهي تمصمص بشفتيها : أليس لهم بنات ؟!

« قال في صوت منفعل : لقد وضعوا أسماء الأخريات ، وأغفلوا أسماء بناتهم .

« التمعت عيناه باندهاش واضح : من هم ؟

« زوّى ما بين حاجبيه لحظات ، ثم قال : لا أحد يعرف وظائفهم . . . ولعلَّهم بلا وظائف محددة ، لكنهم أخطر من خاصة الْمَلِك ! »

إن هذا الحوار يوضِّح كيف تتوازن وتتصارع أركان القوى الرِّجالية والنِّسائية ، الخشنة والناعمة ، الظاهرة والخفية ، في عالم القُصور وعالَم البناء الروائي في وقت واحد .

* * *

إلى جانب هذا الهيكل الْمُتوازن من الشخصيات الرئيسية في العمل الروائي ، توجَد شبكة واسِعة من « الشّخصيات الثانوية » التي تؤدي أدوارًا رئيسية في تنمية العَمل الرِّوائي من ناحية وتَلوينه مناخًا ولُغة بعبَقِ العصر القديم ، وعصر الحاكي من ناحية أخرى . وفي مقدمة هؤلاء تأتي شخصية البستاني (معروف خضر) ، وقد أمسكوا به عندما وجدوا أن كتابة صُنعت

بالْمِقْراض على أعْشاب الرَّياحين الْمُمتدَّة إلى مداخل القَصْر الأبلق ، وأن الْمَرء يمكن أن يقرأ بسُهولة من خلال قَصِّ الرَّياحين عبارة (شهريار قاتل) . ومع أنه قد ثبت أن البستاني أمي لا يقرأ ولا يكتب فقد صدر الحكم بِسَمْل عينيه وقطع يديه ثم توسيطه وإلقاء جثّته للكلاب. أما الشيخ (بهاء زينهم) الذي كان من أقرب أصفياء الْمَلك ونُدمائه ومن يلجأ إليهم في أخْذ الرأي والنّصيحة ويجلس منهم مجلس التِّلميذ من شيخه ، فإنه عندما تجرأ وكتب نصيحة إلى الْمَلك (شهريار) ، صدر أمر الْمَلك بإعدامه في بقعة الدم ، ولم تنفع فيه شفاعة العُلماء ، « فَلُفَّت ساقاه بحلقتين من حديد أغلقهما الحداد بالْمِطْرَقة و وصلهما بسلسِلَة قصيرة من الحديد أيضا ، وألبس طرطورًا أحمر مكلَّلاً بروث البهائم ، وقدامه منادٍ ينادي : هذا جزاء من يسيء إلى مقام الْمَلك . . ثم أطيح برأسه أمام الناس . »

أما (عقيل البابلي) خادم زاوية سام بن نوح بالشارع الأعظم ، فإنه كان يترنَّم بأبيات من قصيدة يحفَظها لابن الرومي ، وأخذوا عليه أن القصيدة تتحدث عن ظُلم الشُّرطة وجُبن التُّجار وأن في ترديدها إثارة للعامَّة ، ثم حكم عليه بأن يودَع السّجن حتى يموت .

وكذلك كان الشأن بالنسبة للشيخ (طاهر العجمي) إمام جامع الصالح طلائع الذي كثر الْمُصلون في وقته والتَفَّ حوله الْمُريدون في الدّروس ، فاتُّهِم بأنه يتحدَّث في سياسة الدَّولة ، ودون أن يَثْبُت عليه شيء « أمِر بقتله في صورة لم تَحدث لأحد من قبل ، صُلب على شجرة في انحناءة الطَّريق إلى باب الفتوح ، يشاهِده الواقِفون والْمَارة في ميدان الرّميلة والْمطِلُّون على الأسطح والْمَشربيّات القريبة . . ضربه الْمَشاعِلي ما لا يُعد من السِّياط ثم أنزله من الشجرة بعد أن فقد الوعي ورَشَّ عليه سطلاً من الْمَاء ، وضغط على أنفه ببصَلة ، أنهضَه حين أفاق ، قطَع يديه ورجليه وظَلَّ ما تبقى من الجسم

في موضِعه ، فرفَعه الْمَشاعلي على الشَّجرة ثانية ، ثم أشعل فيه النار ، وما بقي من الرماد ، طُرح في النيل ، فلا يبقى للشَّيخ ضريحٌ ولا ذكر . »

وكذلك كان شأن الشيخ (جعفر الوزان) خطيب جامع الصالح أيوب الذي لفقت له تهمة الرقص واللّواط فحلق شعره وحاجباه ورموش عينه .

إن هذه الطائفة من الشخصيات الثانوية والتي ينتهي مصيرها إلى بقعة الدم أو سيف الجلاد أو سَوط الْمَشاعلي ، تُقدم مُعادلا دمويّا نشِطًا لنافورة الدم التي توقَّفت مؤقّتًا عن التدفق في ساحات القصر من خلال حكايات (شهرزاد) ، وكأن (زهرة الصباح) في لحظة ترقُّبها القلق تشهد دماء الآخرين تسيل ، وتشهد عجلة الآلة تدور في كثير من أرجاء مصر الْمَحروسة والقاهرة الْمَعمورة حتى وإن توقَّفت مؤقتًا عن الدَّوران على أعناق الفتيات العرائس . ولنلاحظ من خلال مَنْظور التَّوازن مرَّة أخرى أن كل الذين صُرعوا من الشَّخصيات الثانَوية كانوا من « الرِّجال » ، في مقابل لحظَة التوقُّف عن قتل « النساء » في مجريات الأمور العادِية .

وقد لا تكون الشَّخصيات الثانوية ذات مصير دموي ، ولكنَّها تُجسد معنى الخَوف والرُّعب العميق الذي يشل حركة الحياة وانتِظام الأنفاس ، وليست شخصيتا (حمدونة الدَّلالة) ، و(سعد الملواني) إلا تجسيدًا لهذه الظاهِرة . (فحمدونة) التي عرف عنها دخول البيوت وإجادة تسمين الفتيات بوصفات وأعشاب وتزجيج العينين ، وتشذيب الحاجبين وغسل الشعر وتمشيطه - هذه الدلالة كانت « خاطبة » كذلك ، وكان عليها أن تواجه أقسى مهمة في حياتها عندما جاءت تخطب (زهرة الصباح) وهي من الناحية الرسمية « خطيبة الْمَلك » التي تنتظر دورَها بعد موت (شهرزاد) الْمُتوقَّع من الناحية النظرية في أية لحظة ، والعريس الجريء الخاطب هذه الْمَرة هو (سعد الملواني) الجار العاشِق ، والذي نضجت (زهرة الصباح) على مَرأى عينيه ، وفقد الأمَل

عندما رُشّحت لعُرس الدَّم في قصر الْمَلك ثم تجدَّد عندما طالت حياة (شهرزاد) ، وكان على الراوي أن يخلق من هذا الْمَوقف البالغ التَّعقيد قصة ثانوية يغذّي رافِدُها المجرى العامّ ، ويعكس إيقاع الحياة في ظل « الفرح الحزين » كما عكسته قصص أخرى في ظل الْمَوت الدَّموي . وعلى هذا النحو يقدَّر للعروسين أن يتزوَّجا سرًّا ، وعلى الراوي أن يلجأ إلى حِيَل لا تُخرج العروس من بيتها ولا تُدخل العريس إليه ، فكان أن ألحِق العريس ابن شيخ التُّجار ، خادِمًا بالقَصر لكيلا يثير دخولُه الرِّيبَة في عيون الآخرين ، وتُختار له حجرة جانبيَّة على هامِش القَصر ، تتسلَّل إليها عروسُه خِفية في جَناح اللَّيل ، لكي يختلِسا جانبًا من الحياة على هامش « الحياة » و « الْمَكان » معًا .

وعلى هذا النحو يحوِّل الراوي الحديث الحكايات الثانوية إلى روافِد جانِبية مُحكمَة تصب في الْمَجرى الرئيسي للرِّواية فتزيده ثراءً وعُمقًا .

وإذا كانت الشخصيات الثانوية تقدم الرَّوافد للمجرى ، فإن « الشخصيات الهامشية » تساعِد في تَلْوين الأحداث والإشارة إلى آماد الأبعاد ، فشخصية (بنيامين شموع) التّاجر بالضّببية يتبدّى من خلالها صوت شريحة التُّجار اليَهود في مجتمع القاهرة ، حتى وإن اقتَصر الصوت على إظهار التعجُّب من فحولة (شهريار) الذي يتزوَّج كل ليلة امرأة ، وهو صوت يُكمل الصوت الْمَسيحي الذي يتغلْغَل أكثر في الوجدان الْمِصري ، ويساهم في تشكيل أساطيره الشعبية : « أعاد الراوي في مولد مار جرجس حكاية القِدّيس مع الوحش الْمُخيف . . التنين الهائل يصرّ – مرَّة كل عام – على ابتلاع عَذْراء ، يجري فيها الدَّم الْمَلكي ، تناقَصت أعداد الأسْرة الْمَالِكة ، فلم تَعد إلا ابنة الْمَلك الوحيدة ، هدَّد التنين بأنه إذا لم ينل الأميرة فسيحرق الْمَملكة باللهيب الْمُنبَعث من منخارَيْه ، يَظهر (مار جرجس) في قصر الْمَلك ، متطوِّعًا

لِمُنازَلة التنين ، يَنزل إلى النهر بدَلاً من الأميرة تَدور بينه وبين التنين معركة قاسِية ، يَذبح فيها القديس الوحش ويُعلن انتصاره . »

واللَّقطة الهامِشية الأسْطورية هنا ، إلى جانب تعميقها لفكرة تَعدُّد الروافِد الوجدانية الْمُشكِّلة للشُّعور الْمَصري - فإنها تُقدِّم معادِلاً مضاداًّ لابنة الْمَلك التي يتم إنقاذها من فم التِّنين ، في مقابل شخصية الْمَلك (شهريار) الذي أصبح هو نفسه تنينًا يلتهم بنات الناس .

ومن الْمَهام الفنية التي تضطَلع بها الشَّخصيات الثانوية في بناء الرِّواية توسيع وتعميق مدى الأبعاد الْمُشكِّلة لهيكل الرِّواية ، فعندما ترسم لوحَة التمرُّد والثَّورة الشَّعبية والتُّهَم الْمُلفَّقة من (عبد النبي الْمَتبولي) ورجاله ، فإن أبعاد اللوحة تمتد إلى (عقيل العداس) ، خادم جامع الحاكم بأمر الله ، و(خلف الفلاحي) التاجر بالخرنفش و(أيوب شيبان) الخياط بالحبانية و(بيبرس معين الدين) الحداد في الشارع ، ويوجه لهؤلاء جميعا تهمة « نزوع أيديهم من طاعة الْمَلك والسعي في فُرقة الجماعة والْمُروق من دين الإسلام ، فحقَّ عليهم خُسران الدُّنيا والآخرة . » وليس من الضَّروري أن تكون هذه الشَّخصيات الهامشية من لحم ودم ولا أن ترسم ملامحها الجسَدية والنفسية ، وإنما تأتي لكي تزيد اللَّوحة الْمَلحَمِية اتِّساعًا وغِنى وحياة .

* * *

تتنوع التِّقنيات الفنية الْمُتَّبعة في بناء رواية « زهرة الصباح » تنوعًا واسِعا تدُل على هيمنة الكاتِب على وسائله وحُسن انتِقاء الْمُلائِم منها ، وفي مقدِّمة هذه التِّقنيات ، اختِيار « الليالي » لتكون وَحْدة تجزيئية للأحداث ، وهو اختِيار يتأثَّر دون شك تأثرًا مباشِرًا بتقنيات « ألف ليلة وليلة » . وقد أشرنا من قبل إلى قضية التفاوُت العددي بين العملين ، وإلى غياب الدلالة الرقمية الْمُباشرة وحلول الدلالة الإيحائية محلّها ، وإلى تِقنية القَفْز بين أرقام

الليالي. ويَحسُن هنا أن نشير إلى مسألة التفاوُت الكَميّ بين أحجام الليالي التي ترد في « زهرة الصباح » فبعض الليالي يحتَل نحو ستّ صفحات ، مثل الليلة الرابعة والثلاثين بعد الْمَائتين وبعضها يحتَلّ أقل من رُبع صفحة ، مثل الليلة السابعة والسبعين بعد الستمائة ، وهذا التفاوت الذي يتكرَّر كثيرًا ، ربَّما يَصطَدم بتصوُّر لُغوي أساسي ثابت لِمَفهوم « الليلة » في اللُّغة ، وترسُّب هذا الْمَفهوم في الوجدان ، وتجسيده لِمساحة زَمنيَّة معيَّنة ، قد يزيدها مفهومُ القَصّ الفني اتساعًا ، ولكنَّه من الصَّعب أن ينكَمِش بها إلى عِدَّة كلمات .

وهناك ملاحظة أخرى تتَّصل بعلاقة الليالي بالأحداث ، فقد رسَّبت ليالي « ألف ليلة » في الوجدان انطباع ارتباط اللَّيلة بالحَدث الْمَبْتور الْمُشوِّق باعتِبار ذلك دافعًا أساسيًا للإبقاء على حياة الرّاوية ، ورُسِّخت الحكايات الأخرى للتُّراث الشَّفَوي في الأذهان بفكرة ارتباط القصص الليلي بتقديم حدَث ما على نحو كامل أو مشوق . ولكنَّنا عندما نجد بعض الليالي هنا ، تَخْلو من الحَدث تمامًا ، وقد تقتَصِر على إثارة سؤال ، أو إيراد تَعْليق ، أو حتى إيراد نَصّ شِعْري من الأدب الشَّعبي ، فقد يُثار التَّساؤُل حول مَدى دِقَّة العلاقَة بين القالب الروائي الْمُخْتار والحدَث الْمَصبْوب فيه .

لكن ممّا يُلفت النَّظر حقيقة ، حُسن تأهُّب الراوي ، واستعداده الواعي لِمُواجَهة عمله قبل البدء فيه تخطيطًا و « جمعًا » لمادّته العلمية . وتلك نُقطة تغيب أحيانًا عن بعض كُتّاب الرِّواية ، عندما يكتَفون بإلقاء أنفسهم في بحر العمل والامتِصاص من الْمَخزون الداخليّ وحده . إن كثيرًا من الإشارات التي ترِد في الرِّواية ، تدل على أن محمد جبريل أعد مادته الخام بعناية ، وعاد إلى « ألف ليلة وليلة » نبعه الأصلي في هذا العمل ، عودَةً مدَقّقة مصنّفة مستلهمة : يقول شهريار لشهرزاد في الليلة الواحدة والتِّسعين بعد السبعمائة من (زهرة الصباح) :

« لَمّا كانت الْمَرأة في قصة الصَّياد والعِفريت ، تضَع كلّ يوم مخدِّرًا في شراب زوجها الحاكم ، وتغادِر قصرَها الْمَنيف إلى لقاء مع عبد بَشع الخِلْقة . . . وعلا صوتُه الْمُتسائِل : أ لم تُراود محظِيَّة الْمَلك في قصة الوزراء السبعة ابن الْمَلك عن نفسه . . . قاطَعَته شهرزاد في تأدُّب وخوف : لكن مولاي امتدَح الجاريَة (تودُّد) عندما هزمت أعاظِم الرِّجال . . . وأستأذن في أن أذكِّر مولاي بالْمَرأة الحسناء زوجة البدوي الْمُفتقر ، رفضَت الزَّواج من الخليفة مُعاوية وأعلَنَت حِرصَها على زوجها . . وأذكِّر مولاي أيضًا (بصفية) بنت ملك القُسطنطينية ، و (إبريزة) بنت ملك قيسارية ، و (نزهة الزمان) بنت (صفية) و (عمر النُّعمان) . . وغيرهن كثيرات . »

وهذا النص يَشِف عن مدى الجُهد الإرادي الذي يُواكِب الْموهِبَة الفَنِّيَّة لكي يَتمّ الامتِزاج الجيِّد في هذا العمل الأدبي بين الحاكي القديم والراوي الحديث .

الباب الثالث
حول الرواية المُعاصرة

الفصل الأول
من الْمَلامح التُّراثِيَّة في بناء الرِّواية الحَديثَة

عندما عرَف الأدب العربي الحَديث فنَّ « الرِّواية » في بدايات هذا القَرْن ، مُتأثرًا بالآداب الأجنَبية التي اتَّصل بها خِلال القرن التاسع عشر ، لم يكن في الواقع يتعرف على فنٍّ « الحِكاية » - التي كان لديه رَصيد هائِل منها ، بل والتي صَدَر منها هو إلى الآداب العالَمية من قبل ، فيما صَدر ، أشْهر عمَلين ينتَميان إلى هذا الفَنّ في إطاره العام ، وهما « كليلة ودمنة » و « ألف ليلة وليلة » اللذين كانا قد شاعت ترجماتُهما عن العرَبية في الآداب الأوروبِّية من القرن السابع عشرَ ، وعرفا عند القارئ الأوربي ، خِلال قُرون التَّنوير ، الثامنَ عشر والتاسع عَشرَ ، ربَّما أكثر مما عُرِف عند القارئ العربي لتلك الفترة - لم يكن اكتِشاف « الرِّواية » إذن في الأدب العربي الحديَث ، اكتِشافًا للحِكاية وإنَّما لدَرجة من دَرجات « تدوينِها » يُمكن أن يكتَسِب بها صاحِبُها صِفة « الأديب » وصِفة « الفَرْد الْمُبدع » ، لكي يَتميَّز بصِفة « الأديب » عن صفة « الأدباتي » التي كانت تميِّز درجة أخرى من درجات التدوين أو النقل لنشاط أدبي تقترب هي ودرجة « الحاكي أو الراوي » لصاحِبهما من مَجال التَّسلية الاجتِماعية ، بقَدر ما تبتَعد بهما عن مجال « الرِّيادة » أو « الوَجاهة » ، ثم هُما لا تُصنِّفان من ينتمي إليهما في دائرة نشاط « الإبداع الفردي » بقدر تَضْييقه في مجال « نَقلة

التُّراث الجماعي » ، ومن ثَم يتَميز عنهما « الشّاعِر » و « الكاتب » و « المُؤلِّف » سَواء في عصر المَخطوطَة أو عصرْ بِداية الطِّباعة والصّحافة في القرن التاسع عشر .

ومن هنا فإن واحِدة من المَشاكل التي واجَهت كُتّاب الرِّواية الرُّواد ، هي محاوَلة تقديم عمل يَتضمَّن حِكاية ، لكن لا يسمى « حِكاية » وأن يكتب بلُغة تضمن لصاحبها أن يَرويه بشَرط ألا يسمّى « بالراوي » . ومن هذه النُّقطة بدأت « الرِّواية الجَديدة » في العَقْدين الأول والثاني من هذا القرن ، على يد محمود طاهر حقي في « عذراء دنشواي » ومحمد حسين هيكل في « زينب » والكتابات المُعاصرة والتالية لهما ، تبحث عن الصِّفات التي يجب أن تتخَلّى عنها والتي كانت شائعة في الحِكاية ، بقَدر ما تبحث في الجنس الجديد عما ينبغي أن تَتحلّى به .

واستِقْصاء هذه الفرضية في هدوء ، يُمكِن أن يُؤدّي بنا إلى رصد حجْم مسافة التباعُد التي بدأت تفصِل بين « الحِكاية » و « الرِّواية » وتستقر قواعِدُها شيئًا فشيئًا خلال الرُّبع الأول والثاني والثالث من هذا القرن ، قبل أن تبدأ هذه المَسافة في الاهتزاز والتقارُب مرة أخرى ، خلال الرُّبع الأخير منه ، فتتوالَد أنماط روائية « تجديديَّة » ، يمكِن أن يجري الحديث خلالَها عن ملامح « تُراثِية» .

ويمكن لكثير من الخصائص أن تَتجمَّع لو تَتبَّعنا خصائص « اللُّغة » و « هيكل العمَل » في كلٍّ من الرِّواية والحِكاية ، لرصْد درَجات التقارُب والتباعُد . وإذا بدأنا باللُّغة ، فلا شك أن نمَط لُغة « الحكاية » الذي كانت تتلقاه أذن السامع وتقع عليه عين القارئ في بداية القرن العشرين ، كان نمطًا مميزًا ، فهو نَمط « شفاهي » حتى وإن كُتب ، يظل وفيا للحظَة التي ولد فيها والتي تستَلزِم وُجود « الراوي » والسامِعين ، وهم « السادَة الكِرام » . كما يستلزِم هذا

النمط اتباعَ منطِق « الْمُشافَهة » ، وهو منطِق قائِم على التَّداعي والاستِرْسال ، والاتِّصال بين أطْراف الكَلام لأدنى ملابَسة ، ويمتَد ذلك بالضَّرورة إلى جوهَر فِكرة اللغة الشَّفوية ، التي كانت قد حذر جورج بوثون في القرن السابع عشر في عمله الشهير Discours sur le style « مقال في الأسلوب » من أن يمتَد ذلك الْمَنطِق إلى اللُّغة الْمَكتوبَة ، فتولد عنه « البلاغة الزائفة » . وإذا كانت لُغة « الحِكاية » ذات منطِق شفوي ، فإنَّها أيضًا لغة ، ذات طابع « غير شخصي » ، بمعنى أنها لا تحمِل ملامِح راويها ، وهي قابلة لأن تضيف إليها أجيالُ الرُّواة والسامعين ما تشاء بما يتَّفق وملامح الجنس الأدبي ، ثم إنَّها لُغة أرستقراطِيَّة ، فلأنَّها ولدت في مجالس « العامَّة » وتطوَّرت على ألسِنَتهم ، فقد ظلت قريبة في الْمُفردات والتراكيب وطرائِق الرَّبط من العامِّية الْمَكتوبة ، والصِّياغة التي انتَهى إليها عمل حكائي كبير مثل « ألف ليلة وليلة » يمكِن أن تكون تجسيدًا لغويًا للخَصائص الْمَكتوبة للسَّرد الشفوي .

ولعل تلافي بعض هذه الخَصائص ، كان نُصب أعيُن كتّاب « الرِّواية الحَديثة » الرّواد ، فكان التَّأكيد من خِلال الوَسائل الفنِّية الْمُتبادلة بين العاشِقين في « زينب » ، وهي وسيلة رغْم استعارَتها على يد هيكل من جان جاك روسو ، في روايته « جولي ؛ أو هلويز الجديدة » التي كانت « زينب » في الواقع صدًى لها ، كما ناقشنا ذلك بالتفصيل في دراسة أخرى - إلا إنَّها ظلَّت سِمة مميَّزة من سِمات التَّدوين « الكتابي » للرواية ، في مقابل التَّدوين « الشِّفاهي » للحِكاية ، ودَخلت في مُفردات التِّكنيك الرِّوائي العربي عند هيكل وغيره ، حتى إن هيكل عاد إلى استخدامِها في الرِّواية التي كتَبها في أخرَيات حياته بعنوان « هكذا خلقت » والتي لم تكُن في الواقع إلا مجموعَة من الرَّسائل . ولم يكُن الْمُناخ الكتابي الذي ساد « عذراء دنشواي » سنة ١٩٠٦ ، بأقَلّ وضوحًا ، فمع أن الأحْداث واقِعية جرَت في قرية مِصرية ، إلا أن رصدَها الروائي لم يتِم إلا بلُغة القرية اليومِيَّة ، ولا بطريقَة رِواية أحْداث

البُطولة في الريف في حَلقات « أبو زيد الهلالي » و « عنتَرة » ، وإنما تمَّت الصِّياغة ، التي كانَت وسطًا بين العَرْض الصحفي السِّياسي والفَن الروائي ، بوَسائل « كتابية » ، حتّى مرافَعات « الهلباوي » الشَّفوية . . فيها ، جاءت من خِلال عُرف الكلام الْمَكتوب ، لا الحَديث الْمُتكلَّم .

عند هذا الحد الفاصِل بين « الرِّواية » و « الحكاية » على مُستوى اللُّغة الْمَكتوبة أو الْمُتكلَّمة ، و الذي جرى الاتِّفاق عليه دون وَثيقة معلَنة ، كان لا بد أن يتِم الوُصول كذلك ، من خلال تَجارب متعدِّدة ، إلى مستوى « اللُّغة الْمَكتوبة » الذي يَتم تطوير الرواية من خِلاله . وكما تَمت الْمَرحَلة الأولى من خلال التَّجريب والاستبعاد ، والتَّخلية والصَّمت عن بعض الأنْماط دون وَثيقة معلَنة ، فقد تَمّ التطوُّر في داخل إطار اللغة الْمَكتوبة ومستوياتها على نفس الْمَنهَج . فلقد شَهدت الْمَرحَلة الأولى من مراحِل ميلاد الرِّواية ، دُخول ألوانٍ كثيرة من مستويات الكتابة اللُّغوية ، مثل محاوَلة إحياء لُغة الْمَقامَة في « حديث عيسى بن هشام » أو لغة الكِهانة في أعمال مثل « ليالي سطيح » أو لغة البَيان الناصِع الْمُطرَّز في أعمال الْمَنفلوطي الْمُختَلفة ، وكذلك اللُّغة ذات الطابَع الشِعري عند طه حسين . . إلخ .

ومع اتِّساع مجرى تَيار النَّهر الرِّوائي في الأدب العربي خلال الرُّبع الثاني والثالث من القرن العشرين ، تعدَّدت أنماط مستَويات « اللُّغة » الْمَكتوبة ، وكادت أن تشكِّل « مروحة » يمكن أن يكون مركز الدائرة فيها لغة نجيب محفوظ ، وأن تتشَكل الأجنِحة والأطراف من لغات عبد الحليم عبد الله ، والسَّحار ، وتيمور ، وعبد القدوس ، والحكيم ، والعقاد ، والْمَازني ، وفريد أبو حديد، وغيرهم ، ويمكن أن يشكل تتبُّع مثل هذا الغرض مادَّة لبَحث إحصائي أسلوبي لأنماط لُغة الرواية العربية ، لكن الذي استقرَّت عليه مَحاور هذه « الْمَروَحة » وأطرافُها ، هو استِبْعاد لغة « الحِكاية » بمنطِقها

وطابَعها الشَّفوي من دائرة « اللغة الكتابية » للرِّواية ، ولا ينقُض من هذا الاتفاق دخولُ « اللغة العاميِّة » طرفًا في جانب من البناء الروائي ، فلقد كانَت العاميِّة تُكتب من خِلال سيطَرة المَنطِق « الكتابي » للمؤلِّف ، لا من خلال استرسال المَنطِق « الشَّفوي » للشخصية .

هذا الاتِّفاق ، هو الذي أتت بعض مُحاولات التَّحديث في الرواية العربية ، وفي بعض الأحيان على يد بعض من ساهموا في إرساء أسُس المُستوى اللغوي - لكي تُثير بعض التَّساؤلات النظرية أو التجريبية حول مَشروعية حدوده الصارمة ، وأن تُشير إلى بعض مناطِق الظِّلال ، التي ربَّما لم يشمَلها التَّحريم ، ولكن لم يتطرَّق إليها التَّجريب أيضًا .

ومن مناطِق الظِّلال هذه ، طرائق التَّدوين شِبه الرِّوائي ، عند بعض المُؤرِّخين العَرب ، المُتمثِّل في « الحَوْلِيّات » وطريقة رواية الأحداث . والمُؤرخ روائي إلى حد ما ، وطريقَة تدوين الحدَث من خِلال الكتاب التاريخي ، قديمَة قِدَم الثَّقافة العَربية ، والوسائل التي تَمّ اللُّجوء إليها من « سَلاسِل الإسْناد » إلى تاريخ الأمَم والرُّسل والمُلوك والمَدائن - كلُّها صالِحة لأن تكون مداخِل لاستِلْهام وَسائل في بناء الرِّواية الحَديثة ، ولكن الذي يُلفت النَّظر أن هذا التاريخ العريض في تجربة التَّدوين ، لم يَتمّ اللُّجوء إلى اقتِباس « تجربَته اللُّغوية » في عُصور الازْدِهار ، أو عُصور « الاستِشْهاد » عند القُرطبي والطبري وابن الأثير وأبي الفدا وابن خَلدون وغيرهم ، ولكن يتم اللُّجوء غالبًا في اقتباس التجربة اللغوية إلى لونين من الكتابات التاريخية :

أ - كتّاب الرِّحلات والعَجائب والغرائب ، وهم طائفة من الكتاب قدَّموا لونًا من الأدب كان قريبًا من « الأدب الشعبي » في لغته التي لم تكن تتعمَّد التأنُّق والارتِفاع إلى مستوى لُغة الرَّسائل لُغة الرَّسائل والمَقامات . والمَادة الروائية التي كانوا يقدِّمونها يمكن أن يتلاقى فيها الرَّصد الواقعي بنَشاط

المُخيِّلة ؛ ومن هُنا فإن كُتبا مثل عجائب الهند ، ورحلات التاجر سليمان ، ورحلات المَسعودي ، وابن بطوطة وابن جُبير وغيرها ، (دون الحديث عن رحْلات السِّندباد ومغامَرات ألف ليلة) بدأت تعرف طريقَها إلى بعض تِكْنيكات الرِّواية الحَديثة ، كما هو الشَّأن في (هاتِف المَغيب) لجَمال الغيطاني ، حيث تَبدو ظِلال ابن بَطوطة وهو يملي رِحْلته على كاتِبه من الصَّفْحة الأولى .

ب - كتّاب التاريخ في عصور الضَّعف اللُّغوي التقليدية ، مثل العصر المَملوكي، والأنْماط والتراكيب اللُّغوية المُتَّبعة عند ابن إياس والجبرتي وغيرهما أصبَحت موضع جذْب لدى بعض كتّاب الرواية الحديثة . وقد كانت محاولات جمال الغيطاني أيضًا رائِدة في هذا المَجال حين جاءت « الزيني بركات » امتدادًا لغويًا لرَصْد تاريخ « القاهرة المَملوكية » ، وإن حاوَلت في الوَقْت ذاته أن تكون انعكاسًا فنيًا لنَبض قاهِرة النِّصف الثاني من القرن العِشرين .

وإذا كانت هذه المَنطِقة اللُّغوية لكتابات المؤرِّخين في عصور الضَّعف أو مؤلَّفات كتب الرِّحْلات والعجائب ، منطقة « ظِلال » ارتادَتْها الرِّواية الحديثة ، وردّت من خِلالها إلى هذا المُستوى اللُّغوي ، اعتباره الأدبي ؛ حيث لم يكُن يأبه به مؤرِّخو الأدب العربي عادَة - فإن هُناك منطِقة لُغوية أخرى ارتادَتها بعضُ التَّجارب الرِّوائية الحديثة . وهي منطقة « لُغة المُتصوِّفة » التي لم تكُن تحتل مكانَها إيضًا في التَّصنيف الكلاسيكي لِمُستويات اللُّغة الأدبية ، ولكن ما تتميَّز به لغة التصوف من إشعاعات وظلال وغموض وقدرة على ارتياد القضايا الحساسة تحت ظلال الوَجْد والعِشق ، وقدرة على الإفلات من سطوة المُساءلة المُباشرة من خلال تحميل الرمز اللغوي أكثر من وجه - كلُّ ذلك ساعَد جانبًا من الكِتابات الرِّوائية المُعاصِرة على الاستفادة بالطّاقات الكامِنة

في لُغة التصوف . وساعدهم على ذلك تجارب نجيب محفوظ الرِّوائية وصلاح عبد الصبور الشعرية في استِغلال هذا المُستوى اللُّغوي استِغلالا فنيّا ناجحًا ، وأصبْح من الشائع أن نَجِد « مقامات » التَّصوف تُمثِّل عَناوين بعض الروايات ، كما هو الشّأن في « مقامات الفقد والتحول » لسعيد عبد الفتاح ، وأن نجد المُتصوِّفين وشَطحاتهم تمثِّل الهيكل الأساسي لبناء روايات أخرى ، كما هو الشَّأن في رواية « الجد الأكبر منصور » لمحمد الراوي ، حيث يَحل محَلّ اللُّغة الواقِعية لعَبد الرحمن الشرقاوي ، أو الرُّومانسية البيانية للمنفلوطي ، أو اللُّغة الشِّعرية لطه حسين ، أو المَنطِقية للعَقّاد – يحل محلَّها لغة يجري الوَصْف فيها على نحو قوله :

« وها هو الجَد الأكبر يسأل نفسَه في غيبوبة النَّشوة ونشوة الغيبوبة عما إذا كان سيفارِق هذا العالَم وهو على حق ، وهل أخطأ في حق غيره ، كما أخطأ في حق نفسه : نظرت إلى ربّي بعين اليقين بعدَما صرفني عن غيره ، وأضاءني بنوره ، فأراني عجائب من سره ، وأراني هُويَّته ، فنظَرت بهويَّته إلى أنانيتي فزالت ، نوري بنوره ، عِزَّتي بعزَّته ، وقُدرتي بقُدرته ، ورأيت أنا نيّتي بهُويَّته وأعظامي بعظمته ، ورفعتي برفْعته ، فنظَرت إليه بعين الحَقّ وناداني صوت الرّب : هذا لا أنا ولا غيري لا إله إلا أنا . . فلمّا نظرت إلى الحق بالحق ، رأيت الحق بالحق ، فبقيت في الحق بالحق زمانًا لا نفسَ لي ولا لِسان ولا أذن . . . إلخ . »

إن محاوَلات الاقتِراب من « مناطِق الظِّلال » والتعامُل معها في بناء بعض نَماذج الرِّواية الحَديثة ، قد تم – كما رأينا – على مِحوَرين يكادان يكونان متقابِلين ، فاللغة الصّوفية هي محور « الخاصَّة » إرسالاً واستقبالاً ، على حين أن لُغة كُتب العجائب والرِّحلات والحوليات هي أقرب إلى لُغة « العامة » ، بل إنها تلامِس أحيانًا شاطئ الحكايات ، وتمثِّل بعضًا من رَوافدها . وقد

تختَلِط الْمِياه ولكن تبقى الأسس في مجملها متمايزة ، حيث « التأليف الشخصي الكتابي » هو الأساس هناك ، « والسَّرد الشفوي » هو الْمِعيار هنا .

وربَّما يقودُنا ذلك إلى النقطة الأخيرة ، وهي هذا التأثير الذي مارسَه « فن الحِكاية » في الْمَوروث الشَّعبي ، على بعض أنماط الرِّواية الحديثة . ومن الطبيعي أن يكون هذا التأثير في بعض مظاهِره تأثيرًا لُغويًا ، ولكنَّنا لا ينبغي أن نقِف بفكْرة التَّأثير اللغوي عِند حُدود الألفاظ والتّراكيب ، أو أن نبسطها في شكل التَّقابل البَسيط بين الفُصحي والعاميِّة ، وإنما يحسُن أن نتذكر المفارَقة التي أشار لها جورج بوفون ، عِندما تحدَّث عن « منطق اللغة الْمَكتوبة » في مُقابل « منطق اللغة الشَّفوية » ، لأن ذلك قد يدعونا إلى التَّأمل في نمط الهَيْكل الفَني للرِّواية التي تعتَمد على منطِق اللُّغة الْمَكتوبة ، وتلك التي تتبع خُطى منطِق اللغة الشفوية تأثرًا بفَن الحِكاية . ولا بُد أن يمتَد ذلك إلى تحديد جديد لِمَفاهيم الزَّمان و الْمَكان و الحدَث و الشخصية و الرَّصد و الواقع والإيهام . . ودرجات الامتزاج أو التَّماس أو الاستْقلال بين هذه العناصر بعضها والبعض الآخر . . وبينها جميها وبين الروائي أو الكاتِب .

وربَّما يمكن مناقَشة بعض هذه الجوانب من خلال روايتين متتالِيَتين تشكِّلان « ثُنائِيَّة » كتَبهما شِحاتة عزيز ، الأولى بعنوان : « الجبل الشرقي . . حكاية » وعي دون تاريخ ، والثانية بعنوان « كفر الهلالي . . الحكاية الثانية » ، وقد كتبت في ديروط عام ١٩٨٩ . وإشارة الْمُؤلف على غلاف العمَلين بعبارة « حكاية » يضعُنا أمام الْمَلْمَح الرئيسي في التقارب ، واختيار العنوانين يْشير إلى الْمَسرح الْمُفضَّل لحكايات البطولة الشعبية : الجبل، والسيرة الهلالية .

ومنذ السطور الأولى يلجأ العمل إلى استحضار مُناخ الْمَجلس الشفوي واستخلاص الحكمة على طريقة الحكاية الشعبية : « الحكاية يا سادة يا كِرام

عن قوم أوتوا البَصر وحُرِموا من البَصيرة ، نسألك اللَّهم أنر بصيرتنا يا أرحم الرّاحمين » . . وهؤلاء هم عائلة « الحيتان » الذين لا ينجب كبيرهم رغم تعدُّد زواجه إلا ولدًا واحدًا هو (إبراهيم) الذي تتكاثر ذُريته وذرية أبنائه الذين يَميلون عادة إلى تعدُّد الزوجات ، فيما عدا حفيده (عبد العليم) « الذي ظل بلا زواج حتى الأربعين ، فقد كان مشغولاً بمخطوط غريب توارثته أجيال الحيتان منذ الحوت الأكبر دون أن يفهم منه أنه مجلبة للسَّعد ، وفي سنوات الإمحال ، وأزمة الانحطاط والفقر والإفلاس كانت تضاف للمخطوط أبعاد جديدة » ، ولسوف يظل هذا المَخطوط ملازما للعَمل طوال جزئيه ، وسببًا في كثير من المَعارك التي تراق فيها دماء أبرياء من خلال البحث عن « كنز » يتحدَّث عنه المَخطوط ، ولسَوف يشتَرك في البحث والتأويل أناس من المَشرق والمَغرب يرتَحلون ويلتَقون ويوفَّقون أحيانًا ويحفقون في كل الأحايين .

ومع أن الحكاية تقدّم بعض الأطُر المَكانية والزمانية التي يفهم منها أن مسرح أحداثها كان « صعيد مصر » ، وأنها امتدَّت من أوائل هذا القرن ، ومرَّت بالاحتلال الإنجليزي ، وثورة عام ١٩١٩ ، وثورة ١٩٥٢ - فإن كثيرًا من مفرَدات الرُّموز ، وأبعاد الأحداث وأسماء الشخصيات ، يجعَلُها قابلة لأن تنسحب على مُجمَل التُّراث الإسلامي ، وحيث يظل الخَيط الرّابط ، والذي ينتهي به الجزء الأول ويمهد للجزء الثاني ، هو بحث ذرِّية (إبراهيم) عن المَخطوط : « ويؤكِّد الرواة أن (صابرًا) هذا اختفى ذات يوم في الجبل الشرقي بحثًا عن المَخطوط وعن جده (إبراهيم) ، قل اللَّهم مالك المَلك ، هذا ما رواه الرواة عن الحيتان ، وما وقع منهم وما وقع لهم ، نسألك اللهم السلامة . »

والهيكل الفني الذي تُبنى على أساسٍ منه « حكاية الجبل الشرقي » ،

و « كفر الهلالي » هو هيكل الحكاية ، حيث يوجَد ما يُمكِن أن يسمّى « قصة الإطار » التي تتوالَد عنها قِصص فرعِيّة بعضُها يحمِل عَناوين مثل « حكاية هامشِية » أو « حكاية خارج الحِكاية » أو « حكاية هامشية أخرى » . وبعض هذه الحكايات يخدم التّيار الرئيسي التي تنمِّيه الحكاية الرئيسية ، وبعضها الآخر يبدو مفتَعلا دون ضَرورة فَنِّية ، مثل احتِفاظ (المقدِّس عزيز) بالصحيفة التي نشر فيها خبر إنشاء الجامِعة الْمِصرية (ومن الْمُمكن في هذا الإطار اختِبار العُمق الحقيقي لبَعض الشَّخصيات الْمَسيحية التي وردت في إطار حكاية مغلَّفة بالرُّموز الإسلامية ، والدور السلبي الذي رسَمه الْمُؤلِّف لها ، والذي اكتفى عادة بإعطائها بُعدًا بسيطًا يتمثَّل في السّلام أو البُعد عن الْمَشاكِل) .
وفي إطار الحكايات الفرعِية الْمُتناثِرة يبدو التّأثير واضِحًا بالْمَوروث الحكائي في الأدب العربي . . ففي واحدة من الحكايات الفرعية يأتي الحَديث عن رجل « أفلت من كَمين لقَتْله ونجا من لَدْغة ثُعبان أرقَط ، وتعافى من بعد سُقوطه من فوق نَخلة لا يمِلكها وطاب بعد اندلاق أمعائه فوق الأرض من طَعنة خِنجر ، ثم مات أخيرًا من انحشار لُقمة في حلْقه . والحكاية على هذا النحو مقتَبَسة من كتاب « كليلة ودمنة » ، من باب (الأسد والثور) ، حيث وردَت حكاية مشابِهة تحت عنوان (لا يُغني حَذَرٌ من قَدَر) - وكثيرة هي الحكايات الوارِدة هنا ، والتي يمكن أن تُردّ إلى أصولها التُّراثية أو إلى أنماطِها في السِّير الشعبية القائِمة على الْمُبالغة واللّجوء إلى الألوان الصارخة التي تهتَزّ معَها كلُّ جُدران الإيهام بالحَقيقة ، وهو هدف كانت تعتَزّ به الرِّواية في تاريخها الطويل - ونموذج (زبيدة) الْمَرأة التي تحمِل سمة جمال ، وتقرر القَرية جميعها أن تطردها هي وطفليها، وتقطع النُّجوع بائسة تحمِل طفلاً وتسحَب آخر ، تستقِر في نجع سرحان سبعة أيام تسبَّبت خلالها « في سبع مشاجرات ، وخراب عدة بيوت، وطلاق امرأتين ، وسجن صرّاف ، وهوس بعض الصبية ، وإفلاس تاجِر ، وانتِحار كَهْل ، وطَعْن امرأة لنفسِها بعد طعن

صديق زوجها وزوجها . وبعدها لم يكن ثَمة داعٍ لبقائها في النَّجع فارتَحلت منه ونزلَت في نجع حسن ». وربما كان الرّاوي يتعمَّد المُبالَغة ليعطي الإحساس بمَذاق الحِكاية الشَّعبية ، ولكنَّه يبدو في كثير من الأحيان « الرَّسام المُحترَف » الذي يحاوِل أن يقلِّد عمَل الرَّسام الشعبي العفوي ، فيقرِّر أن يزيد الألوان حِدّة ، وعدم اعتناء ، فتبدو جُدرانه ملطَّخة بأكثر مما يفعل راسِم المَحمِل والجِمال على واجهات بُيوت الحُجّاج في القرى . لكن المُبالَغات تتم أحيانًا من خلال طُرُق التلاعُب اللغوي الجيدة فتشكِّل « بالونات » للمبالَغة « فقد أنجبت (بهيجة) زوجة (جابر) أربعة أولاد نصفهم في بطن واحد » ، والواقع أن نصف الأربعة ليس إلا توأمًا ، لا تُعد ولادته أمرًا خارقًا ، لكن التلاعُب اللُّغوي نجح في الإيهام بذلك .

ويتسرب منطق الحكاية إلى منطقة أخطر في بناء الرواية وهي منطقة النمو الفني المَنطقي للأحداث ، والتبرير الذي يقدمه العمل الفني بطريقة غير مباشرة ، وهذا اللون من التبرير جعل الرواية في جانب من تاريخها تُنافس العلم التجريبي في دقة دراسة الظاهرة ، مع احتفاظها بالطابع الفني . واقتباسات علماء النفس من روايات تولستوي ودوستوفسكي مشهورة والمِلفات الوثائقية التي كانت تحتشد تحت عين روائي مثل بلزاك وهو يُطوِّر الظاهرة الفنية ويرسم مسار الأحداث ، كانت أحد الأدلة على فكرة المُجتمع الحضاري المُنضبط الذي تتطور فيه الظواهر في الواقع الحي والواقع الأدبي تطورًا يسمح للقوى الذهنية والنفسية في مجملها بأن تتلمس مواطن الإيقاع السليم في حركة الحضارة البشرية .

والحكاية في الغالب لها منطقها المُخالف ، القائم غالبا على منطق الحظ والصدفة ، والتشكيك في العلاقات بين المُقدمات والنتائج ، ومن ثم فإنه يمكن أن يقال إن الرواية نشاط أدبي « غير محلي » وأن الحكاية أقرب إلى أن

ينعكس فيها التفكك الشديد في المُجتمعات غير المُتحضرة ، وعندما نجد الفتى جابر في « كفر الهلالي » ، يرحل معدما إلا من ناقته ، وتنقطع أخباره سنين عددًا ، ويحاصر الفقر والبؤس ما بقي من أهله ، ثم يعود فجأة ليشتري الأراضي والضياع والقصور ويجمع شتات أهله ليكون منهم جماعة قوية تعيد مجد « الحيتان » من جديد - في حالة كتلك لا بد أن يَبحث النّاس ، كل الناس ، عن أسْباب مُقْنِعة لما جرى ، فما جرى لم يكن لأي عقل أن يَتقبّله أو يسلِّم به من غير تَحليل وتَعليل ورَبْط للأسباب بالنتائج ، فظهرت فِئة جنَحت للخَيال أكدَّت أن الفتى لا بد وأنه نجَح في اقتِناص الكَنز من الجبل . . . وآخرون ادّعوا أن الفتى انغَمَس في تجارة ممنوعة رَبح منها الكثير . . . وفريق ثالث ربَط ما وقع بظُروف الحَرب الكُبرى ، وربَّما تواجد الإنجليز في القناة . . . وفريق آخر يربطه بأموال مَحلج قطن يملكه يوناني عجوز عشِقَته زوجُه . . . إلخ .» في مثل هذا المُناخ تبدو الرِّواية - الحكاية - وكأنَّها ترفض عن عَمْد منطِق الأسْباب والنَّتائج المَنطِقية وترتد بالإدانة إلى المُجتمع ذي المَسْحة الحَضارية ، لكي تُعبِّر عنه من خلال نسيج فني قبلي ، صيغت وسائله للتَّعبير عن مجتمعات يُفترض أن نُظُمها ومعايير الحرَكة فيها قد تجاوزها التاريخ .

* * *

وبعد ، فإن هذه المَلامح التُّراثية التي تشهَدها بعض نماذج الرواية الحديثة تتولَّد في الواقع من الاقتراب من نماذج في مستويات التعبير اللغوي ، كانت في مناطق الظِّل أو كانت مستبعَدة ، منذ حاول الأدب العربي صِياغة الرِّواية الحديثة وَفقًا للنَّموذج الأوربي في أوائل هذا القرن . . . ولا شك أنه ينبغي أن تُغلَق الأبواب أمام محاوَلات الارتياد التي أثبَت بعضُها - دون شك - أنّه يمكِن أن يقدِّم مذاقات جديدة ، ويدفع برَوافد جديدة من الدّم لذلك الجِنس الأدبي ، الذي يلتَصِق أكثر وأكثر بجُذوره العَربية ، ويحاوِل التخلُّص من

« الحبل السُّري » الذي ارتبط به لحظةَ الْمِيلاد ، وأدّى دوره في إمداده بالغذاء الضَّروري ، ولكنَّه ككُل حَبل سُرّي ، يمكن أن يتحوَّل إلى عائِق دون النّمو والحركة ، بل يمكن أن يلتَف حولَ جسد الوليد فيمنع حرية الدم والحياة فيه . لكن حرية الحركة أيضًا ، في بعض الْمَواقف ، لا ينبغي للحركة النقدية أن تكتفي – وهي تستقبِلها – بأن تقوم بدور « القابلة » ، تهلِّل لأي عمل يستهل صارخا فتكتب شهادة ميلاده ، وتسجِّل أنَّه غير مَسْبوق أو أنه اتجاهٌ جديد. فهنالَك اتِّجاهات يمكِن أن تَكون لها طرافَة الْمُلْحة ، وأن تكون قابلة للارْتياد من خلال مجموعة من الأعْمال ، لكنَّها تفقد قيَمها إذا أصبَحت اتجاهًا عامًا ، أو جرى الإلحاح عليها أكثر مما تتحمَّل قدراتها . إننا في حاجة إلى مجموعة من « الواحات » التي نكتَشِفها بعيدًا عن مجرى النَّهر الْمَألوف ، ولكن لو توجّه إلى الواحة الواحدة ، نِصفُ مليون من الأيدي والأفواه ، يلتَفّون حول الشُّجيرات الخَضراء والبئر الوليدة ، قبل استِكْشاف إمكانيات الامتِداد ، و وَسائل الْمُعالَجة فربَّما يفسد كل شيء.

ونفس الأمر يُقال عن مناطِق الارتياد اللغوي الجَديدة خاصَّة ، فلُغة الحكاية التي تقتَرب من لُغة معلّمي كَتاتيب القرى ، ولغة التَّصوف التي قد تختلِط عند البَعض بلُغة الأحْجية والألغاز ، ولغة العَصْر الْمَملوكي التي لا تفهم في بعض الأحيان إلا علىَ أنَّها فصحى عرجاء ، أو عامية متعثِّرة – لا تكفي واحدة منها لخَلْق رافِد جَديد من روافد الفن ، إلا إذا وقعت في يد فَنان صَنّاع، يعرف كيف يستَغِل بعض الْمَوادّ الخام القديمة في صناعة لوحات جديدة مدهِشة .

الفصل الثاني

بناء الشَّخصية ومَنطِق اللُّغة في الرِّواية الجَديدة

(الرِّواية) . . (الرواية التاريخية) . . (الرِّواية البوليسيَّة) . . (رواية الوَرْدة) (رواية الفُروسِية) . . (الرواية السَّوداء) . . (روايَة الْمَائدة) . . (الرِّواية الواقِعيَّة) . . (الرِّواية الطَّبيعية) . . إلخ ، وأخيرا (الرِّواية الجديدة). . . عشَرات من الْمُصطَلحات تَمتَلئ بها القَواميس ومعاجِم الأدَب ودَوائِر الْمَعارف عِندَما نَتحدَّث عن هذا الجِنس الأدبي الْمُكتَسِح الذي كاد يُغطّي الحَجم الأكبَر من خَريطة العالَم الأدبية في القرون الثلاثَة الأخيرة دون التَّحدُّث عن جُذوره وبداياته التي تمتَد إلى القَرن الرّابعَ عَشر ، ثم عن جُذور أكثر بُعدًا تمتَد في (حكايات) القُرون الوُسْطى ، (وملاحِم) العُصور القَديمة ، وتلتَفّ من خِلالها أغْصان هذا الجِنس الأدبي العَتيق بجِنس أدَبي آخر أخذ في الْمَاضي ما تأخُذه الرِّواية في الحاضِر ، وإن كان قد تَراجَع قَليلاً أمام زَحفِها على قارئ العَصر الحديث ، ونَعني به جِنس الشِّعر .

(الرِّواية) مِن (يَروي) ماذا لِمن وكَيف ؟ حول هذه التَّساؤُلات دارَت عجَلة التَّطوُّر التي لم تَتوقَّف ، وشارَك الرِّوائيّون بالناس آفاقًا بَعيدة بدت في حينِها نِهايَة الْمَطاف ، ولكنَّها كانت تَبدو دائِمًا عند الاقتِراب بدايَة لِمُغامَرة اكتِشاف جَديدة ، كانَت دائِمًا كخَط الأفُق الْمُنحَني في الصَّحراء الْمُمتَدَّة ، نظُنُّ أنَّها تُلامِس الأرض في نُقطةٍ ما ، ولكن هذه النُّقطَة تبتَعِد عنّا بقدر اقتِرابِنا مِنْها .

كان مفهوم ما يَستَحِق أن يُروى يَتقدَّم من عَصر إلى عصر بتَقدُّم الإنْسان في الحِرْفة والاكتِشاف ، وبتَغيُّر مَفْهوم الطَّبقات ودور الفَرد في الْمُجتَمع ومدى نَجاحه في التَّعبير عَن جيل أو طَبَقة أو نَمَط أو ذات ، أو في التَّعبير عن لا شيء ، وعلى ضوء هذا التَّعبير كانت تتحدَّد عناصِر الرِّواية الرئيسية : الحدَث، الزّمان ، الْمَكان ، الشَّخصية .

في البدء كان لا بُد أن يكون الحدَث غريبًا حتى يكسِب شرَف الرِّواية ، متَّصِلاً بالقُوى غير العادِية ، وبالْمُغامرات الْمِثالِيّة للعُشّاق وللفُرسان وللمحاربين والْمُغامرين ويظَل هذا طابع العُصور الوُسطى . ومع الدُّخول إلى العَصر الحديث يَبدأ الحَدث يعرِف طريقه إلى الواقِعية بالْمَعنى العام للمُصطَلَح، أي يتَعامل مع بشَر عادِيين ، فيقومون بمُغامرات يمكِن أن تَجري في الحَياة العادِيَّة .

ورواية مثل « روبنْسون كروزو » لدانيل ديفو ، تكتَسِب أهمِّيتها وقيمتها في تاريخ الرواية من أنها تَدور حول حَياة رجل من أسْرة متوسِّطة ، أحبَّ الْمُغامَرة في البِحار ، و وَجد نفسَه في جزيرة مَهْجورة وكان عليه أن يَحِل مَشاكل الإنسان من خلال مُجابَهة الطَّبيعة العَذراء وحيدًا منفَرِدًا . لكن معنى الحدَث الواقعي في الرواية سوف يظَل ينتَمي زمنًا طويلاً إلى « الواقِعية الغَريبَة » بمعنى أن مَشاكل الإنسان الْمُتوسِّط سوف يَختار منها ما يَقِف على أطراف الحَياة العادِية في قمَّتها أو سَفحها وليس في تيارها العادِي البَسيط .

ويبدأ « الحدَث » في التحوُّل من كونه مُجرَّد « حدّوتة » إلى كونه مِحورًا للتَّحليل مُنذ فَترة مبكِّرة ، من القَرن السابِع عشرَ . ومع القَرن الثامِن عشرَ تدخُل الرِّواية عَصر « الأدب » الكَبير مع ريتشاردسون في إنجلترا وفولتير وديدرو و روسو في فرنسا . ويزدَهر الجِنس الرِّوائي في أوربا كلِّها في القرن التاسعَ عشرَ ، وتَتقدَّم من خِلاله الْمَذاهب الأدبيَّة الكُبرى في ذلك القرن :

الرّومانتيكية والواقعية والطّبيعية والرمزية . وتَكاد تبلُغ الرِّواية كمالَها في ذلك القرن ؛ فهي تَجد الحَقل المُلائم لها من بلوغ شَرارة التَّطور التي بدأت مع عصْر النَّهضة مداها وخُروج طَبَقات كَبيرة من قلب المُجتمع عرفَت سبيلَها إلى القِراءة ، وإلى الإبداع أيضًا ، واحتَلَّ أشْخاصُها في عالم الأدب ما كان يحتَلُّه الآلِهَة والأمَراء من قبل أبطالاً ومصادرَ للإلْهام ، وما كان يحتَلُّه أبناء طَبَقة معيَّنة كان يَحِق لها وحدها أن تلعَب دور « الأدبَاء » . وفُتح الباب على مِصراعيْه ودخَلت « المَرأة » عُنصرًا هامًا في هذا الفن الجَديد قارئَة أو مبدعَة ، حتّى ليُقال بحَق إن إسْهام المَرأة لم يبلُغ في أي جِنس أدبي آخَر ما بَلَغه في الرواية . . وتستَقِر القَواعِد التَّقليدية للزَّمان والمَكان والحَدَث والشَّخصية من خلال إنتاج الأسْماء الكَبيرة : سكوت وزولا وبَلزاك ودستويفسكي وتولستُوي . . . إلخ .

وتبدو الأمور وكأنَّ الأرض قد أصبَحت ثابتَة أمام أجيال الرِّوائيين الجُدد ، وكأن حرَكة التَّطور التي بدَأت من القَرن السابعَ عشرَ قد استَقرَّت . ولسَوف يُنظر فيما بعد إلى هذا الثَّبات وذَلك الاستِقرار على أنه بداية الجَدْب ، على حد تعبير ناتالي ساروت ، أو بلوغ مرحلة اللاعودَة والاستِمرار في المُحاكاة المُمِلة ، كما يقول الآن روب جرييّه .

ويشْهَد القَرن العِشْرون ما لم تَشْهده البشرية من قبل في تطوُّرها من حُروب شامِلة ودَمار مكتَسِح ، وأيضًا من تطَوُّر رَهيب في الصِّناعة و وَسائل الاتِّصال ومن اكتِشافات سَريعة ومتلاحِقَة يتبَعها أو يَتلوها فلسَفات شَديدة التَّنوع تكشِف كلُّها عن إحساس الإنْسان بالقلَق والخَوْف والعبثِيَّة واللاجَدوى ، وبضَرورة أن يُغيِّر الأدب من العَزف على هذه النَّغمة المُستَقِرة الخادِعة النَّمطِية التي أصبَحت تُعبِّر عن إنسان لا وُجود له ، وأن يَقوم بدَوره في الكَشْف والبَحْث حتى يَستطيع أن يتَعايَش مع « العِلم الذي بلَغ مدًى هائلاً في هذه

الْمَيادين» .

وفي السَّبيل إلى تَحقيق هذا كلِّه – وهو لم يتحقّق بعدُ كاملاً – تَظهر بُذور بعض الأحْلام وبدايات بعض النَّظريات ، ويهتَزّ جُزء من الأرض التي كانت ثابِتَة وتظهَر مُحاوَلات منفَرِدة ، هنا وهناك ، بعضُها يمكن أن يندَرِج تحت اسم مدرَسة معيَّنة ، والبعض الآخر يظَل محتَفِظًا بطابَعِه الانفِراديّ .

واحد من تلك الأحْلام البَعيدة ما عبَّر عنه فلوبير في إحدى رَسائِله إلى لويز كرليت في ١٦ يناير سنة ١٨٥٢ وقبل ميلاد « الرِّواية الجديدة » بقَرن كامل من الزمان ، حين قال : « ما يبدو لي جميلا ، وما أريد أن أفعَله يوما ، هو أن أكتُب كتابًا حول ‹‹ لا شيء ›› كتابا ليس له رابط خارجي ، وإنما يتَماسك من تلقاء نفسِه من خِلال القُوة الدّاخِلية لأسلوبه مِثلَما تتماسَك الأرض في الفَضاء دون أن يربطَها بالهواء شيء ، كتابًا لا يكون له مَوضوع ، أو على الأقَلّ يكون موضوعه غيرَ مرئيّ إذا كان ذلك مُمكِنا . إن أجمَل الرّوائع هي تلك الّتي يوجَد فيها أقَل قَدْر من الْمَادَّة . »

وقيمَة هذا الحُلم البَعيد أنه يولَد في منتَصَف القَرن التاسع عشرَ ، وهو القرن الَّذي تشتَدّ فيه الرَّوابط التي تَصِل بين الرِّواية وقواعِدها الفنِّية التقليدِيَّة عند كبار الرُّواد . ولسوف تجِد هذه الدَّعوة أصداءً واسِعة في تاريخ الفن والأدب الأوربي بصِفَة عامّة حَتّى تَأتي الرِّواية الجَديدة فتُحاول تَجسيد جزء منها .

ومصدَر العُمق والخِصب في كلمات فلوبير الْمُبكِّرة أنَّها عبَّرت عن تلك النَّزعة التطوُّرِيَّة في روح الفَنّان الأوربي وهي النَّزعة التي عَبَّر عنها بمَذهب « الحُلوليَّة » في الفن والأدَب الحديثَيْن . وخُلاصة هذا الْمَذْهب أن كل جنس أدبي أو فنيّ يَسعى لكي يلتَفّ حول عناصِره الخاصَّة وتَحِل كلُّ مقوماتَه في شكله : يَسعى الشِّعر نحو الشِّعر الخالِص ويَسْمى الرَّسم نَحوَ الرَّسم الخالِص

وتَسعى الرِّواية نحو « الرِّواية الخالِصَة » ، ولا يكون لأيٍّ منها ارتِكاز أساسي خارجي من « حكاية » أو « طَبيعَة » أو « مشاعر معدَّة سَلفا » ، وإنما على الفن والأدب أن يخلُقا عناصِرهُما وأن يستَقطِبا التأثير والْمُتْعة حولَهما بصَرْف النَّظَر عن العوامِل الخارجيَّة .

إلى جانب الأحْلام البَعيدة توجَد أعْمال الرُّواد في حَقل التَّجديد في الرواية . ومن الصَّعب الوُقوف عِند فَرْد مُعيَّن تُنسَب إليه البِدايات البَعيدة ، فهُناك بروست وجريس وكافكا وفولكنر وفلوبير ورسل ، بل إن البَعْض يَصْعد حتى دستويفسكي وفيرجينيا و ولف ، وآخرون يذهَبون إلى بَلزاك نفسه . على أن تأثير بُروست سوف يبقى ذا أثر هامٍّ ، وخاصَّة في التِّكنيك الرِّوائي وما سُمّي بالْمَنظور من عَين الرِّوائي ، فهُنالِك التَّحرُّر من استِقلال الأشْياء في ذاتها ومن ثِقَل وُجودِها الخارجي وما يُمْليه ذلك من وُجود حُكم مسبَق على الرّاوي وتَحويل بروست ذلك إلى أن الذوات والْمَناظر الخارجية لا وجود لها إلا من خلال نَظرة الْمُؤلِّف ، هذه النظرة التي قد تأخذ طابَع الحُلم أو « الألم » أو « الذّاكِرَة » أو « التَّحليل » ، ثم تَطْوير بروست لقَضِيَّة « البحث عن الزَّمن » واتِّخاذه عنده معنى الدَّيمومَة عندما يأخذ حركَة دائمَة تفرده بين « الأنا الحاضر » و « الأنا الماضي » وتتحَدَّد على أساسِها هذه الأنا من خلال اكتِشاف الرّاوي ، لا من مجرد الانْعِكاس الخارِجيّ السّاذَج .

وقد تكون الرِّيادة في هذا الْمَجال خارِج الحَقل الْمُباشر للرِّواية وتكون ذات تأثير شَديدٍ عليها ، كما حدَث في مجال تَطوُّر النظرة إلى « اللغة » خلال هذا القرن . لقد أحدث العالِم السويسري « فرديناند دي سوسير » في مطالع القرن ثورَة هائِلة في مجال تصوُّر اللُّغة ومَيادين البَحْث فيها ومناهِج ذلك البحث التي طبّقت فيها وَسائل البَحث الْمَعْملِية في العلوم التَّجريبيَّة ، ومن خِلالها تحوَّلت دِراسة اللُّغة إلى « عِلم اللغة » ، وأصبحت أوّل فرع من فروع

الدِّراسات الإنسانية يقتَرب من مجال العُلوم التطبيقِية اقترابًا كبيرًا . كان جانِب من تصوُّر « دي سوسير » يشير إلى أن اللُّغة فيها قَدْر كبيرٌ من « الإبداع الفردي » إلى جانب « الْميراث الجماعي » وأن ارتباطَها بالْمَعاني - إذن - ليس دائمًا ارتباطَ التّابِع بالْمَتْبوع ، كما كان الشأن في النَّظرة الكِلاسيكِيَّة التي ترى أن الْمَعاني موجودَة ومستقرَّة وأن القوالِب اللُّغوية الْمُعبِّرة عنها موجودَة ومستقرَّة أيضًا وأن حيِّز معاني اللغة هو الوعي بالعَلاقات بينَها وإعادة استخدامِها . وجهد « صانع الأدب » هو البراعَة والتَّنويع في التعبير عن هذه العلاقات الْمُستَقِرَّة منذ القِدم . كانت نظرة دي سوسير أن التَّركيز ينبغي أن يتحَوَّل إلى مَجهود الفرد في خلق لُغتِه ، وهو تطوير انعَكس في اللُّغة الأدبية في صورة أن اللغة خالِقَة للمعنى وليست تابعة له ، وأن لها من خِلال هذا الخَلق « حَياة ثانِية » ، وعلى اللغة خلالَ هذا التَّشكيل أن تَلتَزِم بقوانين الهَدف وأن تجعَل همَّها نقطَة الوُصول وليس فقط نقطة البدء .

هذا التَّصوير لتعديل النَّظرة إلى معنى اللُّغة و وظيفتها وعلاقتها بالْمَعاني ، يمكن أن يُلخِّص كثيرًا من جذور التَّجديد الأدبي في القرن العشرين سواء في مجال الشِّعر أو الرواية أو القصة ، ويمكن على أساسه أن نَفهم عبارات مثل عبارات ڤاليري: « الأدب ليس مجرَّد انعِكاس للحياة واللغة ليست مجرَّد واسِطة » ، وعبارة بيكت: « اللُّغة هي الشيء الوحيد الذي سيبقى بعد أن يختَفي كلُّ شيء ، وسوف تظل الشَّكلَ الوحيدَ للحَياة » ، وعبارة جيمس جويس : « إن اللغة تدور مع اللانهائي قاصِدة العالَمِية والكُلِّية » . وسوف تتطوَّر هذه الجُزئية في مجالات الفُنون والآداب حتى يصبح لِكُلِّ جنس أدبي « لغته » الخاصَّة . وكما تُقدِّم السِّينما من خِلال لغَتِها الخاصَّة مقطعًا من الحَقيقة أو دورانًا للصُّور على نحو خاص ، فإنَّ من الطبيعي أن تتَّخذ الرواية « تشكيلاً لُغويًا » يتلاءم مع لحظَة التَّطور التي بلغَتها ، ومع الهدف الذي

تسعى إليه ؛ ومن ثَم كان الاهتمام في الآداب الأوربِّية الحَديثة « باللُّغة » وبالشَّكل واعتبارهما مدخلاً هامًا لفَهم الأدب ، وتحليله يحل محل الاهتمام التقليدي بالْمَضْمون في شكل النَّقد التقليدي الحديث : النقد النفسي أو الاجتماعي أو الأيديولوجي أو البيليوجرافي . . . إلخ . وكل ذلك يفسِّر الاهْتِمام الْمُتزايِد بالبِنائية في النَّقد الأدبي باعتبارها طريقَة للدُّخول إلى عالَم النَّص الأدبي من خلال لغَته وشكْله ، وهو اهتِمام نُقلِّده في نقدِنا العربي الحديث أحيانًا دون فَهْم جذوره ، ولا تمتَد به الامتداد الطبيعيَّ حين يطبَّق على فقه اللُّغة العَربية وبلاغَتها ، لنقَع من خلال ذلك في مأزق ترديد قَضايا لا تتَّصل بذِهن قارئ الأدب اتصالاً مباشرًا . وأحيانًا نثور على ذلك الاتجاه ونَلْعن البِنائيَّة ونربطُها باتِّجاهات سِياسيَّة معينة دون فَهم كافٍ لبَواعِثها . وفي كل الحالات فإنه ينبغي التَّذكير بأن « اللُّغة » في الرِّوايةَ الجديدة ليست مجرَّد واسِطة وإنَّما عنصرُ أساسي مستَقِل ، وأن ذلك يشكِّل- دون شَك- عِبئًا إضافيًا حين نَوَد أن نُترجِم عملاً ينتَمي إلى هذا الْمَذهَب ، ويظَل الهَدف من التَّرجمة – وهو توصيل روح العَمل – مَحوطًا بكَثير من الأخطار ، فهل يتحقَّق ذلك الهدَف من رصْد جُمل لُغويَّة تتقابَل في معانيها مع الجُمل الأَصليَّة للنَّص ، وهل يضمَن ذلك خَلق الجوّ الذي أريد له أن يتحقَّق في اللغة الأولى من خلال لُعبة الْمُحاوَرة بين « الْمَعنى » و « اللُّغة » وأيَّهُما يخلق الآخَر ويَخضع لِمَعاييره ؟

إذا كان العالَم إذن لا وجود له خارج « الْمَنْظور » كما كان يرى بروست ، وإذا كان الْمعنى لا وُجود له خارجَ الكَلِمة ، أو بتَعبير أدقّ لا وجودَ له سابقًا عليها كما كان يرى دي سوسير – فما معنى الإيمان بمَنْظور ثابت للعالم ، وبمَلامح محدَّدة للشّخصية الْمُعبِّرة عَنه ؟ هَكذا تساءَل أصْحاب الرِّواية الجَديدة . وكان الفَنّ التَّشكيلي قد أسهَم في إيجاد تصوُّر بديل عن الْمَنظور

الثابت للعالَم من خلال الفَنّ التكعيبي الذي يسمَح للمشْهد الواحِد بأن يُرى من زَوايا متعدِّدة . وهو تِكنيك ساعدَت الرِّواية في تطويره التشكيلي من خلال رَصْد الحدَث الواحِد في لَحَظات مختَلِفة متعاقِبَة أو متقابلة أو متداخِلَة ، ومن خلال هذا التِّكنيك يتنازل المشهَد الخارجي عن ثَباتِه الظّاهر وتتخَلّى الذاكِرة عن الاطِّراد والتَّحديد . وما نعتَقد أنَّه عادي وبَسيط يُعاد النَّظر إليه في ضوء هذا المَفْهوم فيبدو مختَلفًا إلى حد بعيد . لقد تغيَّر معنى الأشْياء الذي اكتَسبه من خلال كِتابات معيَّنة فلَم تَعُد البُحيرة والأصيل والضاحِية تعطي نفس الإيحاء ، ولم تعُد تَمرَح براغيث إميل زولا في أرواح الفلاحين داخِل الرِّوايات على حد تعبير آتي أرنودي .

وكل هذه التَّغيُّرات أعطَت شرعية لَدى كتّاب الرِّواية الجديدة بألا تكون الرِّواية صدًى للواقع ولا نقلاً له ، وإنَّما تُصبح تكوينًا فنيًا ، له أبعادُه الخاصَّة والجديدَة .

الفصل الثالث
الليالي .. والسّيرة الذّاتيّة

شهدت السَّنوات الأخيرة رغبة لا تخطِئها العين في جُنوح كثير من الشخصيات العامة ، كتّابًا كانوا أو مساهِمين في صنع الأحداث ، إلى أن يرصدوا الخطوط الرئيسية لتجاربهم في شكل ذلك الجنس الأدبي « السيرة الذاتية » الذي ألِفَته العربية منذ عُصور الترجَمة القديمة ، حين كانت ترجمة سيرة « برزويه » و « جالينوس » وغيرهما من أعلام الآداب الأخرى ، مدخَلا لسِير ذاتيَّة عميقة ومؤثرة لابن سينا وابن الهَيْثَم والغزالي وأسامة بن منقذ وغيرهم من أعلام التراث .

وآخر ما أُتيح لي أن أقرأه من بين الأعمال الأدبية ذات النزعة الرِّوائية في هذا الصدد كِتاب الدكتور طه وادي « الليالي » ، والذي يتأثر في عُنوانه بعنوان تسمِية الدكتور طه حسين « الأيام ». ولا يفوته التأثر به في مواطن كثيرة أخرى سواء في أحداث الحياة نفسها مثل التسمية الْمُشتركة للابن : « مؤنس » أو في بناء هذه الأحداث مثل الرِّسالة التي تختم حكاية السّيرَة الذّاتِية ، موجَّهة من طه حسين إلى ابنته ، ومن طه وادي إلى ابنه ، إلى جانب التَّشابه الذي فرَضه تماثُل الظّروف في الانتِقال من القَرية إلى الْمَدينة ومن الفَقر إلى الرَّخاء النِّسبي ودراسة التُّراث القَديم والفكر الحديث مع تفاوت في دَرجة الإلمام والتعمُّق هنا أو هناك .

غير أن صُدور ترجَمة ذاتِية عن أستاذ جامعي متخصِّص في الدراسات

الأدبية وصاحب نزعة قصَصِية أنتجت حتى الآن خمس مجموعات قصَصية وروايتين ، ربما يكون مناسبة لفتح ملف « الجانب الفني » في كتابه السيرة الذاتية في مُحاوَلة للهُروب من بعض حقول الألغام التي تعترض قلم كاتب هذا اللون الأدبي ، ولا تَسلم من آثارها حتى لبعض الأعمال الجيدة . ولعل أولى المُلاحظات تكمن في هذا الشُّيوع الذي عرفَته الكتابة العَربية المُعاصِرة لهذا اللَّون ، والتَّساؤل في كلِّ مرة عن مدى الضرورة التي أملَت على صاحب « حياة ما » أن يقدِّم نموذجًا جديدًا يعتقد أنه يحمِل إلى الآخرين « شيئًا ما » . إن السيرة الذاتية إذا صدق واقِعها وأجيد تقديمها يُمكِن أن تشكل كما يقول أندريه موروا « خلاصًا » حقيقيًا لكل مِن القارئ أو الكاتب ، لكن الخَوف أن تؤدي كثرة الشّيوع إلى أن تكون كِتابة السِّيرة « عادة » قومِية ، كما كان الشأن في أمريكا في القرن التاسع عشر عندما كان ينتظر مِن كلِّ مواطن مُتميِّز في المُجتمع ، أن يوصي عِند الوفاة بمَن يكتب سيرته ، أو يكتبها قسيسه ، ويتم في كل الأحوال التركيز على أنه كان متمسكًا بالتقاليد محافظًا على الفَضائل . وإذا كان سُلوكه مناقضًا تمامًا ، فلا بأس من إشارة غامِضة مُجمَلة .

ومن ناحِية ثانية ، فإن كتابة السيرة الذاتية تَعتَمِد على قدر كبير من الجهد الفني في انتِقاء أحداث معينة من الواقع وخَلق لون من الوَحدة بينها ، لكي يتشَكّل من هذا الانتِقاء « واقع حي » . ولأن الأحداث إذا تركت لكي تتراكَم أو تتشكّل بمنطِق الصُّدفة ، أو إذا كان سندُها الوَحيد أنها وقعت لشخص واحد ، فإنه يمكِن أن يَنتُج عنها « واقع ميت » هو الذي سَمّاه أرسطو قديمًا « المُمكِن المُستَحيل » ، وهو الذي طارده « بوفون » في القرن الثامن عشر حين أعلن في عمله الرِّيادي « مقال في الأسلوب » أن الطبيعة تخلق الشَّجرة العظيمَة المُتفرِّعة من بَذرة واحِدة ، وأن على الكاتب المُبدع أن يقلِّدها

فيجعل أفكار كتابه – مهما تفرَّعت – نابعَة من فِكرة رئيسيَّة واحِدة .

إن كاتب السيرة الذاتية عندما يواجه طوفان الذِّكريات والأحداث التي مرَّ بها أو مَرت به – بهذا الْمَنطِق – يَسْتطيع أن يَطْويها بدَلاً من أن تَطويه ويستَطيع أن يرى في لفتة واحِدة نُقطة البِداية والنهاية . وفَرْق بين أن نواجه الْمَاء بلَوْح من الخَشب يطفو على سَطحه كما تشاء الأمواج ، وبين أن نواجهه بقارَب خشبي يَطْفو على الْمَاء أيضًا ولكَن كما تشاء الدَّفة والشِّراع والْمَلاح . وإذا خلت سيرة ما من هذا الْمَلمَح الخاصّ فقد فقدت تميُّزها . وقد تكون « العصامية » ملمَحًا حَمَى ما كتبته « الليالي » من الناحية الجزئية على الأقل من تشعُّب الْمَجرى الرئيسي، وإن كانت كثير من القَنوات الفرعِية قد تداخَلَت .

غير أنه إذا تحدَّد الْمجرى الواضِح فإن مَخاطِر الأعشاب الضارّة على جانِبيه كثيرة ، فقد تأتي الوَثائق والتفصيلات الْمُغرِيَة عن سَنوات الحُروب ودَعوات الإصلاح وارتِطام الْمَشاكِل الخاصّة بالْمَشاكِل العامَّة ، فتفتح للقَلم أبوابًا للكتابة تَجْعَل العمَل يَحار في انتمائِه بين الرصد والتعليق والبناء الفني وبين الإصلاح الاجتماعي والسِّياسي . وقد يساعد هذا على توزيع الانتِماء إلى هذه الْمَيادين كلِّها وقد يحمِل مخاطِر حرْمانه من الانتِماء إلى أيٍّ منها .

وتَبدو قضِية « الاعتِراف » سِمة رئيسِيَّة للسيرة الذاتِية الناجِحَة ، وإذا كان النمط القَديم كان يَحرِص على أن ينسِب كلَّ الفضائِل للمكتوب عنه ، خاصّة في السيرة الغَيْرية ، فإن القارئ الحديث أدرك أن شخصِية تنسب إليها كلُّ الفضائِل ، ربَّما تكون في النهاية خالِيَة من أي فَضيلة . وهي في أفضل أحوالِها تنتمي إلى عالم غير عالمنا ، فلا نطمَع في التأسي بها . ومن هُنا فإن الْمَيلَ إلى اعتِراف الْمُؤلف بجانب من عُيوبه أو مظاهِر النقص الطبيعِيّة لديه ، كان يزيده إجلالاً وتأثيرًا في القارئ . ومشهَد طه حسين الصَّبي الأعمى وهو

يَضَع اللُّقمة بكِلتا يديه فيُثير سُخرية إخوته ودُموع ونُصح أبيه ، مشهد لا يُنسى ، واعترافات رفاعة البَسيطة في تخليص الإبريز ، بأنه كادَ يصطَدم بالْمَرايا في مقاهي مرسيليا ، لجَهلِه بأنَّها مَرايا ، ولَمَسات لويس عوض الاعترافية ، دون أن نصِل إلى مصارَحات روسّو الجنسيَّة – هذه الاعترافات تختَلِف تأثيرًا عن حديث مؤلِّف ما عن نفسه بأنه ذكي منذ الصِّغر ، أو طاهر القلب دائمًا . ولَقد عاب النُّقاد على سبنسر أنه كان يتحدَّث عن عبقريَّته وقدرته الْمُتميِّزة على التفكير والتعبير . ومن الحق أن يقال إن « الليالي » أشارَت كثيرًا إلى مواقف من الفقر الْمُضني و أشارت أحيانًا إلى الفَشَل النِّسْبي ، وإن كانت قد غمست القلمَ أيضًا في مِداد الذَّكاء والتَّفوق الْمُبكِّر ونقاء الظاهِر والباطِن الْمُستَمِر .

جناح هذه الخاصية الثاني ، هو الحَديث عن « النواقص » بالنِّسبة للآخرين ، وأشَد ما في هذه الظاهِرة – في بعض ما تكتبه السِّير الذاتية – من بُعد عن روح الفن ، هو ذِكر أسماء الناس الصريحَة منسوبة إلى أشياء لا يرضون هم عنها ، وخاصَّة عندما يتَّصل ذلك بمواقِف في الحَياة الخاصَّة بين كاتِب السّيرة وبينَهم . وتخف حِدَّة الْمَوقِف إذا اتصَل بالحَياة العامة أو الحياة الفِكْرية ، ويصِل الْمَوقِف درجَة النبل الفني عندما يتجسَّد في موقِف كالذي كتبه جون ستيوارت مل في سيرته الذاتيَّة عندما تعرَّض إلى كارليل ، وكان على خِلاف مستَمِر معه يصِل إلى درَجة الكراهِيَة فقال : « لا أعتبر نفسي قاضيًا كُفئًا لكارليل ، إنني أحِسُّ أنه كان شاعرًا ، وأنَّني لم أكن كذلك ، وأنه كان رَجُلُ إلهام وحدس ، وهو ما لم أكُنْه ، وأنه – من خلال هذا – لم يكن فقط يرى كثيراً من الأشياء قبل أن أراها بوقت طويل ، وإنما كان يرى أيضًا أشياء لا يتاح لي أن أراها ، حتى بعد أن يَدلّني هو عليها . إنني لا يمكن أن أحيط بذَلِك الرُّجل ؛ ومن أجل هذا لا أطمَع أن أقيمَه إلا بعد أن أسْمَع

تَحليل طرفٍ ثالِث يكون في مُستوى أعلى من كِلينا ، يكون أكثر شاعِرية منه، وأكثر تفكيراً مِني . »

إن كاتب السّيرة الذاتِية عندما يضع في ذِهنه أنه يكتُب عملاً فنيّا ولا يكتفي بمجرَّد تسجيل أحداث ، سوف يعرف متى يكون « فُتات الحَياة » ضروريّا ومتى يكون ضاراً ، ويعرف أن اللُّجوء إلى سَذاجة الحَياة قد يكون أفَضل أحيانًا من النَّزعة التي يُسمّيها أندريه مورا « عقلَنة الأحداث » ، وأن السيرة الذاتِية الجَيّدة في نهاية الْمَطاف يمكن أن تكون أكثر عُمقًا من الحَدَث التاريخي وحده ، ومن الرِّواية الخَياليَّة وحدَها لأنها كما يقول جوته في عنوان سيرَته الذّاتية مزج من « الشِّعر والحقيقة ». تحيَّة لطه وادي لِما قدَّم من عمَل طيِّب ولِما أثار من نقاش لازِم .

الباب الرابع
حول القصة القصيرة

الفصل الأول
الاسْتِخدام الزَّمني واللُّغوي
في القِصَّة القصيرة

يظَل الزَّمن عُنصرًا هامًا من العَناصر التي تدخُل في تَحديد مفهوم القصة القصيرة والتَّمييز بينها وبين أجناس أدبية أخرى تقَع على حُدودِها أو تَتوازى أو تتَقابل مَعَها. والسِّمة الرئيسيَّة التي تَبدو للوَهْلة الأولى في زَمن القِصَّة القصيرة هي أنه « قصير » ، وهذا القِسْم جُزء داخل في مصطَلح هذا الجِنس الأدبي على الأقل في العَربية والإنجليزية ، ومفهوم ضِمْنا من المُصطَلح الفرنسي nouvelle. ومع ذلك فهو تحديد خادع ؛ فمفهوم القِصَر الزمني يُمكِن أن يُقاس عندما تَكون اللَّحظة الزَّمنية ممتَدَّة على خَط تتابُعيّ يمكِن تَحديد نُقطة البَدْء والنِّهاية فيه .

وهو تَحديد يتمّ عادة في زمن التَّعبير اللُّغوي العادي حيث يُصبح الإدراك الزَّمني جُزءًا من مَفهوم الدِّلالة اللُّغوية للتَّعبير ، ولكن تعامُل الفَن مع الزَّمن يختَلِف ، فليس من الضَّرورة أن يَتم الامتداد على خَط مُستقيم ؛ وبالتَّالي فالتعاقُب التَّرتيبيّ لَيْس شرطًا في إيراد اللَّحظات الزَّمنية . وفكرة العلاقة الزَّمنية بين البَدْء والوَسَط والخِتام تُصبح أكثر طواعِية في يد الفنان ، وتمتد هذه

الطَّواعية إلى النقطتين اللَّتين تُمثِّلان طرفَي الخَط الزمني ، وهُما نقطة البداية ونقطة النهاية ، فتختَل الوَظيفَة التَّقليديَّة لهُما ، وهي وظيفة التَّحديد الصّارم لبدايَة الحَركة وبدايَة السُّكون . ويمكن من خِلال هذا أن توظَّفا توظيفًا فَنيًا في بناء القِصَّة . هذه الطَّواعية الزَّمنية نَودّ أن نناقِشَها على نَحو تطبيقي من خلال إحدى الْمَجموعات القصصية ، وسوف نختار نماذجنا هنا من مجموعة (الجميع يربحون الجائزة) للكاتب القصصي والروائي أبو المعاطي أبو النجا .

وهذه الْمَجموعة هي الْمَجموعة القصصِية السابِعة للأستاذ أبو المعاطي أبو النّجا الذي صدَرت له أيضًا روايتان هُما « العودة إلى الْمَنفى » و « ضد مجهول » . وتتكوَّن هذه الْمَجموعة من تسْع قِصص تَتفاوت في الحَجم بين قِصص تَحتلّ نحو ثماني أو تسع أو عشر صَفحات مثل (آخر السَّهرة) و(الليل والنهار) و(الانتقام) ، وأخرى تَصِل إلى نحو ثماني عَشرة صفحة مثل (الحدود) و(الجميع يربحون الجائزة)، وهي القِصّة التي حَملت الْمَجموعة عنوانَها .

البَحث عن مفهوم الاستِخْدام الزمني في هذه الْمَجموعة يقتضي مِنّا الوُقوف أمام نِقاط ثلاث : تحديد بدايات الْمَاضي ، تحديد نِهايات الآتي ، رَصْد خط التَّطوُّر بينَهما . وفيما يَخُص النُّقطة الأولى فإنَّنا ينبَغي أن نُفرِّق بين التَّرتيب الزَّمني للحَدث والترتيب الزمني لرواية الحدث ، فالراوي له الحُرِّية في أن يبدأ من أي نُقطَة يَختارها ، وليس من الضَّروري أن يكون الانتِقال للنُّقطة التَّالِية لها ، فهُناك التّراجُع أو القَفز من خلال الوَسائل الفَنِّية الْمَعروفَة : التَّداعي والاستِرْجاع والْمُونولوج الداخِلي . . إلخ . ولكنَّ هذا لا يمنَع القارئ أو الناقِد - في نهاية الْمَطاف - من مُحاوَلة تَحديد طرفي الزَّمان من خلال الإشارات الَّتي ترِد أثناء العمل . وعندما نحاوِل أن نحدِّد بدايات الزَّمن الْمَاضي في هذه الْمَجموعَة نجِد ظاهِرة لافتَة للنَّظر ، فهناك في

مُعظَم القِصَص تَشويش مُتعمَّد من القاصّ على لحظة البداية وتَغْييم لها : في قِصة (بطاقة شخصية لرجل مجهول الهوية) تَبرز مُحاوَلة تَحديد ملامح جَسَدية لشيْء مَعنوي قد يكون هو الضمير ، أغلب الظَّن أننا جميعًا قد رأيناه . ليس يُهِمّ عدَد المَرّات - المُهم أنه في كلِّ مرة قال كلٌّ واحِد لنفسِه : هذا رجل لا ينبغي أن نَضيِّعه . . ومع ذلك فيَبدو أننا جميعًا قد ضيَّعناه .

هذه النتيجَة المُجملة يَتمّ العودَة إليها بالتَّفصيل مِنْ خِلال تجربة تَتمّ بين الراوي وأصحابه وبين هذا الرَّجل ، وحِوار يَصمد فيه البَعْض ويَهرب الآخرون . وعندما نُحاول التِقاط بُعد بِداية الزَّمن أثناء الحِوار تقابلنا هذه العِبارة : « متى كان ذَلك ؟ وإلى متى استَمرّ ذلك ؟ لَم أعد أذكر تمامًا . »

في موقِف آخر وفي قِصّة أخرى تظهر عِبارة مماثِلَة ، ففي قِصة (آخر السَّهرة) عندما يَعود البَطل من سَهرة مليئة بالحَركة ويقود سيّارته في حي هادِئ وفي شارِع ضَيِّق يُفاجأ في وسط الشارع بقطَّة تعبُر الطَّريق في بُطء ، ويجري حِوار داخِليّ بَطيء وممتَدّ بين إرادة الهَيْمَنة على حَركة السّيارة وسَريان المُخَدر إلى الأعْضاء . وفي وسَط هذا الحِوار الزَّمني عندما يمتَد بصَرنا لترتيب البِدايات والتَّسلسُل الزَّمني ، توقِفُنا هذه العِبارة : « كيف أوقفت السَّيارة ؟ ومتى ؟ وما الذي حدَث ؟ من الصعب أن أعيد ترتيب ما جرى . » وهي عبارة تقودنا إلى فكرة « التشويش المُتعمَّد » . ولا تكاد قِصَّة (الرائحة) تبدأ حتى تُفْتتح في السَّطر الأوَّل منها بعِبارة مماثِلَة : « لا أدري متى بَدأت أشم تلك الرّائحة . » ونفس الصَّنعة تَتصدَّر الجُملة الأولى من قِصة (الجَميع يربَحون الجائزة) : « متى حدَث ذلك ؟ لا أذكر على وجه التحديد . »

وعندما تقودنا قصة (الزِّحام) إلى تحديد مكاني واضِح في بدايتها على غير العادة في هذه المَجموعة « المَكان . . . ميدان باب الحديد بالقاهِرة » ، لا نكاد نستَمر سُطورًا قليلة حتى تبدو هذه النَّغمة التشويشِيَّة للزَّمان : « الوقت .

هذا ما لا أستطيع الآن تَحديدَه . » هذه الْمَفاتيح التَّعبيرية التي تَتردَّد كما رأينا على امتِداد صفَحات الْمَجموعة تُشكِّل موقفًا شِبه واعٍ من الزمن يكاد يركِّز على فكرة اللابداية ، وفكْرة إعطاء البُعد الزمني الْمُمتَدّ للوَراء حجمًا أكثر مما يُتيحه القِياس العادي للزَّمن ، والتَّقليل في الوَقت ذاتِه من أهمية الأبعاد الواضحة في خلفية الصّورة . وكأن القاصّ يَختَزِن لحظَة الضَّوء والتَّحديد للحظة الحازمة في الوقت الذي لا يغفل فيه إيراد رؤى مبهمة شوَّهها عن عَمد في مَنظوره هو ؛ لكي تَبقى الإمكانيّات الْمُتعدِّدة لرؤى أخرى متعدِّدة واردَة ممكنة لا تَودّ أن تترُك فكرة الزَّمن من الْمَاضي في الْمَجموعة ، قبل أن تقِف أمام واحِدة من إمكانيّات يَستغِلّها القاصّ استِغْلالاً جَيدًا ، وهي فكرة « النمو الزمني » الذي تفتَرق فيه شَخْصية عن أخرى . وهو نمو ينتج عنه نتوء يسمَح لإحدى الشَّخصيات أن ترى ما لا تراه الأخرى وأن يَتم تَفْسير الحدَث الواحِد الذي يجري أمام شَخْصيَّتين تفسيرًا مختلِفًا تَبعًا للبعد الزَّمني لكل منهُما ، وأن هذه الخاصِّية تبدو – وعلى نحو خاص – في قِصَّة (ذلك الوَجْه وتلك الرّائحة) .

فالزوج الذي يقود سيارته في مدينة حديثة بعيدة عن إقليمه الذي نشأ فيه وبجواره زوجَته يُحس فَجأة برائِحَة غريبة تملأ الجَو وهو يَظنّ في البِداية أن تكَون منبعِثة من مُحرِّك السَّيارة ، لكنه يكتَشف أنها تَملأ الأُفُق كلَّه دون أن تُحِسّ بها زوجَته ؛ ومن ثَم فزوجَته تواصِل الحَديث في أمر لا يهتَم به وهو يواصل الانشِغال بالرّائِحة ، ويتذكَّر فجأة أن هذه الرائِحة تمتد في نفسِه إلى حريق القرية الْمُروِّع الذي التَهَمها في صِباه ، ويزداد إحساسُه بذلك عِندَما يُبصر في الْمَتجَر الذي قادته إليه زوجَته لتشتَري العطور (رائِحة تَشغلها على طريقها) يُبصِر (سيّد أبو شفة) فلاحًا من قريته أو ابن فلاح منها عاش معه بالقَطْع هَذا النّتوء الزَّمني الذي لم تعِشْه الزَّوجة ، ومن ثم يَستشعر الرائحة ، ويزداد الحلم كثافة في الأنف ، والزوجة تقتَرح عَشاء من اللحم الْمَشويّ

(رائحة ثالثة طارئة) .

ويَتمّ العَشاء في كازينو على البَحر ، والصِّراع الْمُستَمِر قادم بين الرائحة الْمُنبَعِثة من النتوء الزَّمني الذي لم تعِشه الزَّوجة وبين الرّوائح الطارئَة الْمُحيطَة بهما . ويُعلن صاحِب الكازينوعن مفاجأة لروّاده : حفل على ظهر سفينة في البحر أمام الكازينو ، تشتعل النيران فيها ويلقي الرُّكاب بأنفسِهم في البَحر ، وعلى الْمُتفرِّجين أن يتأكّدوا أن ذلِك كلَّه تمثيل ، وليس حقيقة .

وعندَما يشتَعِل الحريق ويندَمج الْمُتفرِّجون يُلحّ النُّتوء الزَّمني مرة أخرى على البَطل ويُذكِّره بأن هذه الرّائحة العَميقة لا تُقاوَم ؛ ويدفَعه ذلِك إلى القرار الذي لا تَرى زوجَته دوافِعه : « وجدتني أندفع أمام الجميع إلى قَلب البحر ، كانت تلك هي الحُرِّيّة الوحيدة الْمُتاحَة لي قلتُ لنَفسي لو كان ما أراه حلمًا فَلتَكن تلك نهايَته . ولو كان واقِعًا فهذه أفضل نِهاية . » إن الشخصيتين هنا لم يريا نفس الرُّؤية لأنَّهما لم يُتح لهُما نفسُ القَدْر من البُعد الزَّمني الْمَاضي ، وظَلَّ بينَهما نُتوء زمنيّ هو مفتاح الْمَوقف كُلِّه .

وقد شغلت قضِية الزَّمن وعلاقَته بالعَمل الأدبي ، النُّقادَ منذ عَهد أرسطو حين وضَع قانون « الوَحَدات الثَّلاث » : وحدة الْمَكان و وحدة الزَّمان و وحدة الحدَث ، وهو القانون الذي يُطبَّق تطبيقًا صارمًا على الْمَسرَح الكِلاسيكيّ ، بحَيث لا يتجاوَز الْمَدى الزَّمني الذي تَدور في إطاره الأحْداث فترة معيَّنة حدَّدها النُّقاد القدماء بيَوم وليلة .

ثم ظَهرت قضيَّة الزَّمن بشَكل أدق في الأجْناس الأدبيَّة الحَديثة حين ظهَرت الرِّواية ومِن بعدِها القِصَّة القَصيرة ثم القصة القصيرة الطَّويلة ، وأصبَح التَّساؤل قائمًا حولَ « الْمَدى الزَّمني » الذي يَحتلُّه كلُّ جنس من هذه الأجناس ، والذّي نَستطيع – على أساس منه – أن ننسِب العَملَ الأدبيّ إلى جنسِه . وللوَهْلة الأولى يَبدو أن القِصّة القَصيرة تَحْتل زمنًا « قصيرًا » ، لكن

هذا الزّمن القَصير نفسَه لم يَعُد محدداً بحُدود يوم ولَيلة أو أقَل أو أكثَر ، خاصّة بعد أن بدأ الفَنّ القصَصي يَعبث بفِكرة الزّمن الخارجي الّذي يمكِن أن يُحدّد له البَدء والوسَط والخِتام، ويرتَبط بتَعاقب السّاعات والأوقات على النّحو الذي نَعهدُه ، وأصبح ذلك الفَن يلجأ إلى فكرة « الزّمن الداخِلي » معتَمِداً على أننا عِندَما نُدير الأحْداث في نفوسنا لا نَعتَمِد بالضّرورة على تَرتيبها الذي حدَثَت به في الواقع . فأنت قد ترى منظراً الآن فيذكّرك بشَيء رأيته مُنذ سنين فيتعاصَر الحدَثان في منظور « الزمن الداخِلي » مع أنّهما متباعِدان في منظور « الزّمن الخارجيّ » . وعلى أساس من هذا التّصور وُلدت وسائل فَنّية في القِصّة القصيرة وفي الرِّواية مثل وَسيلة « تيّار الوَعْي » و وسيلة « الْمُونولوج الداخِلي » .

حاوَلنا أن نناقِش من هذه الزاوية « الاستِخدام الزّمني » ، و وقَفْنا عند بعض الْمَفاهيم والاستِخْدامات مثل « فِكرة البِداية » ، وكَيف يتعمَّد القاصُّ دائماً أن تكون غامِضَة مُشوَّشة ، ومثل فكرة « النُّتوء الزّمني » وكيف يختلف بُعد الشّخصيات حسب دَرَجة امتِداد جُذورها في الزّمن الْمَاضي ، وكيف يؤثِّر ذلك على سُلوك الشّخصيات وحرَكة أفعالِها. ونودُّ أن نُكمِل الْمُناقَشَة من خِلال رَصْد استِخْدام نِهايات الزّمن وطُرق تَطوُّره في الْمَجموعة القصَصِية « الجميع يربَحون الجائزة » وعَلاقة ذلك بفَن استِخْدام الزّمن في القصة القصيرة.

كيف نَستطيع أن نلمَح الطَّرَف الثاني في مُعادَلة الزّمن ؟ كيف يتحدَّد شكل النهاية عند القاصّ ؟ إن الْمَجموعة القصصِية التي بين أيدينا تَلجأ إلى نوع من التّوازُن ، ففي الوقت الذي تبدو فيه البداية في مُعظم الأحيان غائِمة مُشوَّشَة عن عَمْد ، تبدو النِّهاية الزمنِيَّة واضِحة وصارِمَة . وبعبارة أخرى يلجأ القاصُّ إلى إغلاق السّتار مع نِهاية الحديث ، بالشّخصية التي تمثِّل

الضَّمير في « بطاقته الشخصية » ، وينتهي أمرها بالاختفاء . والصِّراع بين القِطة والسيّارة في آخر السَّهرة ، يُحسَم لصالح القِطّة فتَنجو . والبطل الحائر بين الرائحة القديمَة والرائحة الثانية يحسِم المَوقِف بإلقاء نفسِه في البحر ، والصِّراع بين مَبادئ الحَق التي يَراها الحاجّ (صالح الخِضر) قياس القرية في « الحدود » وبين السَّطوة والظلم الذي يفرضه (الشناوي) عندما يرفُض التنازُل عن جُزء من الأرْض استولى عليه من قِطعة (سيد المدّاح) – هذا الصِّراع ينتَهي أيضًا بمَقْتل (سيد المداح) ثم يموت (الحاج صالح الخضر) .

لكن هذه الصَّراحة في نِهاية الحديث تتراجَع على الأقَل في قصتين من قصص المَجموعَة يلجأ القاصُّ خلالَهما إلى تكنيك « الدائرة المَفتوحَة » : ففي قِصة (الانتقام) يظَل الحدَث الرَّئيسي مشتَعلاً في صَدْر شَخصية واحِدة هي شخصية (كمال) الذي يقَع رغم إرادَته في حب (ثريّا) زوجَة صديقه الذي تبعد به كثيرًا وينجَح في ضبط مشاعِره ، فلا تَندّ عنه إشارة تَفضَح هذه المَشاعِر ، حتى يأتي اليوم الذي يذهب فيه لزيارة الأسرة وتستقبله زوجَة صديقه وابنها ويسألهُما عن الزَّوج ، ناسيًا أنه هو بنفسِه ودّع الزوج منذ أسبوع في رحلة يعلم أنها لن تنتَهي قبل أسبوعين ، وعندما يفاجَأ بذلك يرتَبِك وتقوم (ثريا) لإعداد القَهوة ، وتعود لتَجده قد انصَرف ، لكن بعد أن كانت قد فتَحت الدّائِرة في رأسِها هي ، وبدأت تطرَح التَّساؤلات عن أشياء كانت تمرّ بها دون أن تستوقفَها ، وبدأ الذي كان في الصَّدر المُغلَق ينتَقل إلى الرّأي الآخر قبل أن تنتهي القِصّة .

هذا التّكنيك نفسُه يَتكرّر مرة أخرى في قصة « اللَّيل والنهار » عندما يبدأ حِصار الهُدوء يجعل (سيد عبد الباقي) يواجِه ضَميره وتَتجسَّد أمامَه الأخطاء ويَتراءى أمامه خَطأ ما فَعله مع (سلوى العناني) ويكاد أن ينهزِم أمام حِصار النِّقاش ، ولكن حين طلَع النَّهار غَسل وجهَه وارتَدى ثِيابه وتذكَّر أن اسمه

(سيد عبد الباقي) وتذكر رقم حسابه في البَنك . . ورسَم على وجهه ابتسامَة خفيفَةً وهو يحيي سائق سَيارته وأخرج من زُجاجة لا تُفارق جَيبه قُرصًا صغيرًا لا يَحتاج إلى ماء كي يَبتلِعه ، وأحس بعد قَليل برُوحه تنتَعِش وتكاد تَسبق السَّيارة وتُحلِّق كطائِر .

في هاتَين القصَّتين الأخرَيَيْن نُحس أن الدائِرة الزَّمنية لم تُغلق وأن القاصّ هنا تَرك ثُغرة يَرى من خِلالها احتِمال الدَّوران مرَّة أخرى أو مَرات ، ولا بُدَّ أن نُشير هنا إلى ذلك التَّوازُن الذي حدَث بين طرَفي الزمن تحديدًا وتقييمًا على امتِداد قِصص الْمَجموعَة .

كيف يَتم تَطوير الخَط الَّذي يربط بين طَرفي الزَّمان ؟ وما هو الْمَساء الَّذي يأخُذه عادة ؟ إذا أمكَن لَنا أن نُلقِي حكمًا عامًا فيما يخُص هذه الْمَجموعَة فإن قصَصها تتحوّل من الإيجاب إلى الصِّراع إلى السلب . ويمكِن أن يُلمَح ذلك في أغلب قِصص الْمَجموعة على اختِلاف درَجات الصِّراع من قِصة إلى أخرى . وبدءًا من (الحدود) القصة الأولى في الْمَجموعة يبدو (الحاج صالح الخضر) رمزَ الإيجاب ، فهو قياس يُقيم الحَقّ وهو مُتديِّن يساهِم في بِناء الْمَسجد ، ومُتنوِّر بين مدرسة القرية ومأذون يجمَع الشَّمل . وتنمو على خَط آخر في القصة نقطَة إيجابية أخرى تَتمثَّل في (محروس الْمَدّاح) ، فهو أجير بَسيط ولكنَّه لا يكف عن العَمل ويحلُم بأن يشْتري قِطْعة أرض يُقيم علَيها بيتًا له . وتتجمَّع حَصيلة الجُهد الإيجابي في يد (محروس) مالاً يشتري الأرض ، وحَصيلة النوايا في رأس (الحاج صالح) لكي يُعطيه حَقّه تمامًا . ويبدأ الصِّراع مع ظُلم (الشناوي) الذي يقتل (محروس) ويموت (الحاج صالح) . وهكذا يَتحَقق الْمَسار من الإيجاب إلى الصِّراع إلى السلب ، وهو نفس الْمَسار الذي يتحقَّق في معظم القِصَص الأخرى . ففي (بطاقة شخصيَّة) تبدأ الْمَبادئ القويَّة في محاوَلة الانتِشار وتلتَقي بالصِّراع ممثَّلا في النَّقاش الذي يَدور

حولَها، وتختلف حركتُه من موقف لآخر ، وتنتهي بالسَّلب حيث تختفي الشَّخصية من الوُجود . ويحدث على نحو قريب في ذلك الوجه حيث يمكن تلخيص الْمَسار في الْمُعادَلة الآتية : الحركة / الرائحة / الصراع بين الرائحة القديمة والحديثة / الإلقاء بالبطل في الماء . . على أن ينتَهي إلى نفس النِّهاية السَّلبية ، وهي معادَلة أيضًا يمكِن أن تنطَبق على قِصّة (الزِّحام) ، حيث يجد البَطل نفسَه في وسط حشْد هائِل لا حُدود له في ميدان رمسيس بالقاهرة و وسط مظاهَرة لا يعرف أهدافها ، وعندما يَضيق به الْمَوقف ويُحاول الخُروج يُحس أن جسدًا كبيرًا يَسُد عليه الطريق ، وفجأة يُحس بيد تَمتد من ورائِه فتسدِّد لهذا الجسَد خنجرًا ، ومع أن القاتِل تغافَل فقد أمسكت به يد قوية .

فهُنا أيضًا نُحس بمعادَلة : الزِّحام / مُحاولة الحرَكة / الجسَد الذي يَحول/ القتل وسُقوط الجسد . وإذا كان السَّلب هو النتيجة العامة لتطوُّر الصِّراع في هذه الْمَجموعَة ، فإننا نجد في بعضِها تكثيفًا لِحدَّة الصِّراع بطريقة فَنِّية يتراجَع السَّلب أمامها قَليلا لكي يَحل محلَّه لونٌ من الإيجاب الخفيف . ويحدُث هذا على نحو خاصٍّ في قصة (آخر السهرة) فالسائِق الذي يَقود سَيّارته آخر اللَّيل في الشارِع الهادئ ويكاد يدهَم قِطّة تعبُر الشارِع – هذا السائق يُدير في الواقع صِراعًا بين قُوَّتين متضادَّتين : القُوّة الطبيعيَّة متمثِّلة في القِطَّة وهي أمَيل إلى الهُدوء والبُطء والإرادة التي قد تَصِل إلى العَناء ، والقُوَّة الصِّناعية الْمُتمثِّلة في مُحرِّك السَّيارة وهو يقِف في الطَّرف الآخر أمَيل إلى السُّرعة وانعِدام الإرادة والعاطِفة . ولكن هناك قوةٌ ثالثة هي القوَّة البشرية التي يقَع عليها دور الحكَم بين القوَّتين ، وهذه القوة البشرية حين أصيبَت بالحَذر وأدارت الْمُحرِّك وقعَت في موقِف دقيق بين القوَّتين ، والحذر يُسلِم – من ناحية – إلى البطء وهو يُقرِّبها من القُوَّة الأولى ، لكنه في نفس الوقت يُضعِف من قوة الإرادة

فيقربها من القوة الثانية . وحين تَحين اللحظة الحاسمة للصِّراع فلا بد من شحنة لكل القوى ، وحين تنتصر الإرادة وتنجو القِطة فإن هذا الإيجاب غير العادي يَبدو مبرَّرًا .

لكن القاصَّ في موقف آخر يلجأ إلى خاتمة إيجابية تبدو غير مبرَّرة وتتمثل هذه الخاتِمة في قِصة « الجميع يربحون الجائزة » ، والقصة تبدأ بلقطة الإيجاب والصِّراع الذي يكاد يَقود إلى السَّلب : فالعَجوز بائع البرتُقال الذي يَعبُر ميدانًا واسعًا تتداخَل فيه السيارات في غير نِظام لا تساعِده قُواه على حِفظ التوازُن بين أمواج هذا البحر من السيارات ، فتصدمه إحداها فيقع ويتناثر برتقاله – يتجمَّع الْمَارَّة ليُساعدوا العَجوز على النهوض وتبدأ لوحَة صِراع ؛ فبعد أن يكتَشِف العجوز سلامَة أعضائه يجمَع برتقاله الْمُتناثر من بين عَجلات السيارات العابِرة ويساعِده الْمَارّة في ذلك ، وعندَما يكتَمل برتقالُه الْمُتناثر تَبقى كومَة دون نِظام بعد أن تحطَّم القفَص . وكان يمكن أن تتِم اللَّوحة القصصِية عند هذه اللقطَة التي فيها مِن تصارُع السَّلب والإيجاب ، ولكن القاصَّ يجعل الْمَارَّة يُشفِقون على العَجوز ويشتري كلٌّ قدرًا من البرتُقال ، ويربَح الجَميع الجائِزة إلا القارئ الذي يخسِر جزءًا من كثافة الْمَوقِف ، ومَذاق السَّلب الذي يحتاجه مُناخ القِصَّة القصيرة باعتِباره مُناخَ الصوت الْمُنفرِد على حد تعبير فرانك أوكونور .

كيف تتم الْمُعالَجة الزمنية لتصوُّر القاص للزمن ؟

علينا أن نسجِّل أولاً أن هنالِك فرقًا في عَلاقة الزَّمن بالحَدث ، وبين الزمن الذي يستَغرِقه الحَدث والزَّمن الذي تستَغرقه رواية الحدث . فكاتب القِصص هُنا على وَعي بالفَرق الدَّقيق بين التَّصورَين وهو يوظِّف لغَته لأداء التَّصوير الذي يَسعى إليه ، فقد تُجمل فِقرة قَصيرة أحداثَ فَترة زمنِية طويلة : « مُنذ رأيته وأنا (صَبِيّ) أجري في شوارع القرية ، ثم وأنا طالب أذاكِر أحيانًا مع

ولده ، ثم وأنا موظَّف أنتَقل بين الأقاليم – ولا أنسى حين أعود إلى القرية أن أزوره كواجب مقدَّس ، في كل هذه المَراحل كان عمّي (الحاج صالح الخضر) يبدو دائمًا كما هو . » فهذه السُّطور القَليلة تُجمل نحو أربعينَ سنة من قياس الزَّمن العادي . ولكن موقعًا آخر قد تُرصَد له قِصَّة كامِلة مثل (آخر السهرة) لتصوير لحظة لا يمتَد بعدَها الزَّمان الحقيقي أكثر من ثَوانٍ معدودة يستَغرقها تردُّد القِطَّة في عُبور الشارِع الضَّيِّق من أمام السَّيارة . . والقاص في مثل هذا المَوقف الأخير يلجأ إلى ما يمكِن أن يسمّى بالإبطاء اللُّغوي ، والوسيلة التي يَعتَمد عليها هنا هي اللُّجوء كثيرًا إلى الأساليب الإنشائيَّة والاستفهاميَّة على نحو خاصّ ، فلِكَي يُعبِّر عن لحظَة ما ، تأتي على لسانه مثل هذه العبارات : « هل غفوت لِلَحظة أم شرَد ذِهني عن الطّريق فلم أبصِر هذه القِطّة ؟ متى تنبَّهت لهذه القِطة البيضاء التي جاءت لتوقِظَني ؟ متى لاحظت أن المَسافَة التي بين السيارة والقِطة تسمَح لها بالعُبور بسَلام ؟ . . إلخ » لجوء متكرِّر إلى الأسلوب الإنشائي لكي يَتِم من خلالِه هذا الإبطاء اللُّغوي وهو لُجوء فنّي يَكاد أن يكون محسوبًا في مِعمار القِصَّة وتوازُنها . لقد تداخَلت في هَذه القِصَّة – على نحو خاص – جُمل الخَبر والإنشاء بطريقة متوازِنة . والجُمل الكُبرى التي تحوِّل المَسار في القِصَّة تتوزَّع من الناحية العدَدية بين الخَبر والإنشاء (إحدى عشرة جُملة في كل ناحِية) وهو توزيع يشي بما وراءه ، فالإنشاء تعبير عن التَّساؤل عن الشّك ، عن الفَراغ ، عن الداخِل؛ والخَبر تَعبير عن مُحاوَلة الإجابة وقَدر من اليَقين ومَلء الفَراغ وحرَكة من الخارِج تُوازي اهتزازات الدّاخِل .

إن لُغة القصة هنا تَلعَب دورًا فنيًا يتَكامل مع العناصر الأخرى ويُعبِّر عنها ويُغلِّف هذا الجنسَ بحُدود تعبيريَّة قد نشُم رائحتَها ، ولكن عَلينا أن نبذُل قدرًا أكبر من الجهد لكي نُحدِّد ملامِحَها ونُبيِّن حدودَها .

الفصل الثاني
ثلاثَة جوانِب في فنِّ القِصَّة القَصيرة
الإطار.. الحدَث .. اللُّغة
قراءَة في مجموعَة « لا يا غريب » لأحمد بلال

القِصَّة القصيرة فن أدبي حديث لا تمتَد جُذوره إلى أكثر من بضْعة عقُود من السّنوات في عمر الأدب العربي ، وهي أيضًا تُعد كذلك بالنِّسبة للأدب العالمي ، فبدايتُها لا تصعد إلى أكثر من منتَصف القرن التاسع عشرَ حين صدَرت قصة « المعطف » الشهيرة لجوجول في سنة ١٨٥٦ ، وأعلن كُتَّاب ذلك الفن فيما بعد أنَّهم خرجوا جميعًا من « معطف جوجول » . . وهذه الفترة الزَّمنية تُعد شديدَة القِصر في تاريخ الآداب خاصَّة إذا قيست بأعمار أجناس عريقة أخْرى كالمسرحية والشِّعر والخطابَة ، وهي أجْناس تَعرِف قواعِدُها الاستِقْرار منذ عَهد أرسْطو .

ولقد ترتَّب على قِصة الفترة الزَّمنية التي اجتازتها القصة القصيرة أن قواعِدها لم تستَقِرّ بعد في بعض جوانبها على الْمُستوى العالمي ، فَضلاً عن الْمُستَوى العربي والْمُستوى الإقليمي ، وأن هذِه القواعد بحاجَة إلى أن تُستقى من الأعمال الجيدة للكُتاب وتتواءَم مع حاجَة كلِّ أدب من ناحية ، وأن تربط الجنس الأدبي في مستواه الْمَحلي بقواعد ذلك الجنس أو بما استقر من هذه القواعد في الأدب العالمي من ناحِية أخرى .

وإذا كان هذا هو حال القِصَّة القصيرة في الآداب العالمية وفي الأدب

العربي بوجه عام ، فإن الأدب العربي في عمان ما زال يقدِّم مجموعاته الأولى في هذا الفن الأدبي وهو حديث العهد به نسبيًا ، ومع ذلك فإن هذا الفن بدأ يستهوي مجموعَة من الأدباء الشُّبان العمانيين ، وبدأت مجموعاتهم القَصَصية ، تتوالى الواحِدة بعد الأخْرى في سنوات معدودات .

وها هو أحمد بلال بعد مجموعته الثالثة « اليد الخفية » بعد أن أصدر في سنة ١٩٨٣ مجموعته الثانية : « وأخرجت الأرض » . . وكانت قد سبَقتها باكورة إنتاجه « سور المنايا » سنة ١٩٨١ . والْمَجموعات الثلاث تشكِّل في مُجملها بحثًا ذاتيًا مستمرًّا عن الشَّكل الصحيح الفني لكتابة القصَّة ، وهو بَحْث لا بد من الاعتِراف بأنه يتطوَّر من مجموعة إلى أُخرى سواء في مجال التَّصوير الفني لمعنى القصة القصيرة ولأطرافها الزمانية والْمَكانية أو لإمتاع القارئ من خِلال اختيار لَوْن معيَّن من الأحْداث وتطويره والصعود به نحوَ مجالِ العُقْدَة ، ومن ثَمَّ الهبُوط نحو الحَلّ ، أو اختِيار اللُّغة التي يعتَقد الكاتِب أنَّها هي اللُّغة الأدبية الْمُناسِبة لذلك النوع من الفن .

وفيما يخصُّ الإطار الزماني والْمَكاني للقِصَّة القصيرة فإن الْمَجموعَة التي بين أيدينا تقتَرب غالبًا من التَّصوُّر الصَّحيح لإطار القِصَّة القصيرة ، وهو ذلك الإطار الذي يعتَمد على اختِيار « لقطة من الحياة » محدَّدة الأبعاد الزَّمانية ، وتتحرَّك في إطار مكانيّ يُمكن تَصوُّر حدوده وأبعاده ، ومن هذه الزاوية فإنَّنا يمكن أن نلاحِظ أن قِصَّة مثل « الحبل » تمتَد أحداثُها في « الهزيع الأخير » من ليلة معينة ، وهذا هو إطار الزَّمان ، ثم تمتَد بين البيت والحقل الْمُجاور ، وهذا هو إطار الْمَكان . ونفس الأمر يمكن تصوُّره في قصة « لا يا غريب » التي تَمتَد زمانيًا على مساحة نصف نهار ، وتمتد مكانيًا في حركة متخيَّلة بين مكتب العمل والْمَطار ، وإن كانت هناك « ذِيول » مكانية وزمانية تمثلت في « الْمُحاكمة » وكان يمكن من الناحِية الفنِّية تلافي هذه « الذيول » من خلال جَعل الْمَحكمة هي « بؤرة » الحدَث نفسه ، والامتداد منها من خلال الطُّرق

الفنية الْمَعروفَة في القصة القصيرة ، إلى الزمن الماضي ، مثل وسيلة « تيار الوعي » أو « استرجاع الذاكرة » . فالواقع أن محدودية الإطار الزمني في القصَّة القصيرة لا تَمنع الكاتب الْمُتمرِّس من أن يتحرَّك من خِلال الإطار الْمُحدَّد ، حركةً فنيةً محسوبةً يتم من خِلالها التعرُّف على الكُل من خلال الجُزء ، كما يتم معرفَة خَصائص الجِسْم الكامِل من خلال تحليل خَلية واحدة من خلاياه ، وإذا كانت هذه الْمُهمة الأخيرة لا يمكن أن يقوم بها إلا مشرِّح متمرِّس ومحلِّل دارس ؛ فإن فن اختيار اللَّقطة الْمُعبِّرة كذلك في القصة القصيرة يحتاج إلى متذوِّق وفنان ويحتاج مع هذا إلى قراءات كَثيرة متأنِّية سواء في دِراسات النَّقد التحليلية أو في كتابات كِبار الأدباء .

* * *

إذا كانت لقطة الزَّمان والْمَكان الْمَحدودين تمثِّل لحظة البداية ولحظة النِّهاية ، فإن ما بين البِداية والنِّهاية يُمثِّل « جَسد » القِصَّة ، والْمَجال الرئيسيَّ للحكاية التي يُبلغ من خلالها الفَنان رسالةً معيَّنة إلى قارئه . وهذا الْمَجال شَديد الاتِّساع والتَّنوع ، يختلف من كاتب إلى كاتب ومن مُستوى أدبي إلى مستوى أدبي آخر ، فقد يكون هذا الْمَجال فُرصَة تتَقدم خلالها الحكاية تقدمًا أفقيًا وتتتابع جزئياتها لكي تشكِّل كمًا من الْمَعلومات يَستجيب لرَغْبة القارئ في الوُصول بقصة ما إلى مداها ، وذلك النَّمط هو الذي يَشيع غالبًا في القصة التَّقليديَّة ، وقَد يكون ذلك الْمَجال فرصَة للتعمُّق الرأسيّ ، بمعنى أن كاتب القصَّة لا يهتَمّ بتراكُم الأحْداث بقَدْر ما يهتَمّ بتعميقِها واتِّخاذها وسيلة لتَحليل لحظَة تمر بها النَّفس البشَرية دون تركيز الجُهد على إشباع الفُضول الطَّبيعي لِمَعرفَة تطوُّر الحِكاية ، وذلك النمط هو الذي يشيع عادة في القصة الفنِّية وتميل إليه القصة الحديثة .

لكنَّ هذا الْمَجال يكون في أحايين أخرى فرصَة لحركة من نوع مُختلف ، لا تهتم بالتقدُّم الأفقي الْمُباشر ، ولا بالتعمُّق الرأسي الْمُباشِر ، ولكن تَهتَم

بالالتفاف وتشدُّ اهتمام القارئ من خلال طرَف من الخيط تخفيه وتُقدِّم إيماءات حولَه من حين إلى حين ، وتجعَل القارئ يشترك مع القاصّ في البحث عن الخَيْط الْمُختَفي أو السِّر الغامِض . وعندما تصِل العقدة في هذا النوع إلى مداها يَشتد فُضول القارئ وعندما تقدم له نهاية القصة الحل الذي لم يكن يتوقعه عادة ، تشتد دهشته ويتركه الكاتب فاغر الفم . وهذه الطريقة تَشيع عادة في « القصة البوليسية » ، وهو تعبير فني أصبح يطلَق على هذا النوع حتى ولو خلَت القصة من رجل « البوليس » أو الشرطة . ويَشيع هذا النَّوع لدى طائفَة معيَّنة من طوائِف الْمُثقَّفين ، ويكثُر إقبال الشَّباب في بدايات حَياتهم على قِراءة « القِصص والرِّوايات البوليسية » الْمُترجَم منها والْمُؤلَّف .

إلى هذا النَّوع الأخير من القِصص يَميل كاتبُنا غالبًا ، فكثير من قِصص هذه الْمَجموعَة والْمَجموعات السابِقَة يقتَرب من فلك « القِصَّة البوليسية » . وهذا النوع من القِصص يحتاج أكثر من غيره إلى إحكام « الحبكة » الفنية ، لأنها في الواقع هي التي تُعوِّض عن كثير من أوجُه الجمال الفني التي يُضَحّى بجُزء منها غالبًا في سبيل الوُصول إلى عُقدة وحَلّ محبوكين - ففي قصة « الحبل » التي تَرِد في هذه الْمَجموعة يَبدو التَّركيز منذ العُنوان موجَّها إلى السِّر الغامض ، و « الحبل » كلِمة غامِضَة يمكن أن تحمِل في اللُّغة كثيرًا من الإيحاءات ، ولعلّ أكثر هذه الإيحاءات ما تعرفه اللُّغة من ارتِباط « الحبل » بعملية الإعدام عندما يجري الحديث عن « حبل الْمِشنَقة » أو ما تعرفه من إيحاء « الحبل » بالأمل باعتباره خيطًا يربط بين شيئَيْن ويمكن أن يقود طرفُه الْمَجهول إلى شيء جديد ، أو ارتباط « الحَبل » بالإنقاذ باعتباره صِلة تمدُّ إلى من هو في حاجة إلى عَون . . وهناك كثير من الإيحاءات الْمُرتَبطة بالكَلمة ، لكن الكاتِب هنا يختار من بينها رمز « العِقاب » عن طريق الضَّرب بالحبل ، وربَّما كان هذا الرَّمز من الرُّموز التي لا تَفد على الذِّهن مباشَرة عند التَّعرض لاستخدام الكلِمة ، وذلك جُزء من طبيعَة عنوان « القصَّة البوليسية » .

تتتابع أحداث قصة (الحبل) ، فتقودنا نحو شاب مخمور يعود إلى بيته على مشارف الفَجر ومعه رفاق السّوء يتوكَّأ عليهم وهم يدفَعونه إلى البيت دفعًا ثم يطَالِبونه بأن يأمر أباه بشِراء سَيّارة له تَعود به أو يعود بها إلى البيت . و الأب يُصدَم بهَذه الصّورة فينسَحب إلى مكان قَصي في حقله ليصلي الفجر ، وإذا بابنه يأتي وراءه إلى الحقل في هذه اللَّحظة (رغم أنَّه عاد متعبًا ومِن شأنه أن يستلقي بعضَ الوَقْت) ويُطالِبُه على الفَور بشراء سَيّارة ، ويكون الأب قد أخْرج حبْلاً من مكمنه القديم وعندَما يدخُل مع الابن في حوار عَنيف حول سُلوكه ينتَزع الابنُ الحَبْل ويهوي به على ظَهْر الوالِد ، ويستَسْلم الوالِد للعِقاب ويرى أنَّه قِصاص عادِل (!!) لأنَّه كان قد ضَرَب أباه بنَفْس الحَبْل وفي نفس المَكان منذ خَمْسة وعشْرين عامًا .

إن القصة في مثل هذا النَّوع من الأحداث « البوليسية » تُضحّي كما رأينا ببعض جوانِب الحبكَة الفنِّية ، ولكنَّها في مقابل ذلك تَستجيب لِميول القُرّاء الذاتيَّة في مُتابَعة الحدَث والوُقوف على مُفاجآته غير المُتوقَّعة . والمُتعة التي يُقدِّمها هذا النَّوع من القِصص يمكن أن توصَف بأنَّها سِلاح ذو حدَّين ومن الطبيعي أن تكون محل (اهتمام) الكتاب في فَتْرة زمنيَّة محدَّدة وأن يتم تجاوُزها سَعيًا إلى الإبداع في مجالات القِصّة القصيرة الأخرى .

إن هذا اللَّون من الاهتمام الذي يُبديه كاتِبُنا لفن القصَّة البوليسية ربّما بدا أكثر وُضوحًا في القِصَّة القصيرة / الطويلة : (اليد الخفية) ، ومعنى القصة البوليسية هُنا يتحقَّق بقَدر أكْبر بوُضوح ، فما دامَت هُناك جريمَة قَتل تكتَشف في مراحل مبكِّرة من القِصَّة فلا بُد لهذه الجريمَة من مرتكب ومن دافع والكاتِب يُحاوِل في البداية - ويوفَّق في هذا - أن يلفت أنظارَنا عن الدّافع الحقيقي وعن المُرتكِب الحَقيقي من خِلال تَركيز الاهتِمام على النِّقاش الحاد الذي يحدث داخل سَيّارة الأجْرة ، ولكن الأحْداث تَتَقدم وهي تحمل في طِيّاتها الكثير من المُفاجآت ، وتُسلِّمنا كلُّ دورة من هذه الأحْداث إلى تقديم

شَخصيات جديدة ، ودوافع لم تكُن في الحسبان ، ولا بد أن نعترَف للمُؤلف هنا بأنّه يتمتّع بقُدرة طَيِّبة على تَتبُّع التفاصيل والجُزئيّات ، والإلمام بالمَواقف الدَّقيقة ، كما هو الشَّأن في حركته داخِل شركة التأمين وكشفه عن حَقيقة الوَثيقة التأمينية ، لكنَّنا لا بد أن نلاحِظ في الوقت ذاته أنَّ تَشابُك الشَّخصيات وكَثْرة المُفاجآت ، يكثُر أن يُحس القارئ في بعض الأحايين أنه قد توغَّل في غابَة كثيفة ، تَشابكت فيها الأغْصان المُثمِرة حول رأسِه ، ومع التَّسليم بإمكانيَّة جودَة الثَّمر وأهَمِّيته ، فإن كثرته في بعض الأحيان ربَّما تحجب الرُّؤية الواضِحة عن العَيْن والاستِكْشاف الصافي أمام البَصَر .

* * *

إذا كنّا قد تَناولنا جانبين من جوانِب القِصَّة القصيرة من خلال ما تقدِّمه لنا هذه المَجموعة ، فإن هناك جانبًا ثالِثا وأخيرًا ينبغي أن نلقي عليه نَظْرة سريعة قبل أن نَترُك القارئ يلتقي مباشرة بالعمل الفنيّ ، وهو جانِب « اللُّغة » . ولا يخفى أن اللُّغة عَنصرٌ شديد الأهمية في الأعمال الأدبية جميعًا ، فإذا كانت اللُّغة في الحياة العادِية للمرء وسيلة توصيل ، وأداة يُراد بها مجرَّد حمْل الأفكار ، فإنَّ اللُّغة في الأدب عُنصر يُراد لذاته ويوجَّه له أكبر قَدْر من الاهتمام ، بل ويشكِّل لدى كثير من المَذاهب النقدية العنصَر الرئيسيَّ في العمل الأدبي وكما أن الألوان هي أداة الرَّسام الأولى ، وإذا لم يتم حُسْن اختِيارها فسد العمل كله أيًا كانت جَودة الأفكار وحُسن النوايا - فإن الكلمات أيضًا هي أداة الكاتِب الأولى ويترتَّب على سوء اختِيارها ما يترتَّب على سوء اختِيار الألوان في اللَّوحة .

وكما أنه لا تصلح كلُّ درجات اللَّون بكُل اللَّوحات ، وإنَّما ينبغي أن يختار لكلّ لوحة دَرجة تُناسِبُها، كذلك لا تصلُح كلُّ الكلمات الجميلة لكلّ الأعمال الأدبية بنفس الدَّرجة ، فقد تكون صيغَة ما مَقْبولة في الشعر وغير مقبولة في النَّثر على اختِلاف درجاته ، وقد تكون جَيِّدة إذا كتبت في مقال

تحليلي ولا تكون كذلك إذا كتبت في قِصَّة قصيرة . ومن هنا فإن حساسية اختيار الكلمات « الجميلة » تزداد كلَّما أرَدْنا أن يكتسب العمل الأدبي مزيدًا من الدِّقَّة والجودَة .

وإذا كان هذا شأن اللُّغة الأدبية بصفة عامَّة فإن لغة القصة القصيرة تبدو أكثر دقَّة وأرهف حسًا ، ومع أنه لا يوجَد هنالِك قانون صارم للحُدود اللُّغوية الْمَقبولَة أو الْمَرفوضة في هذا الجنس الأدبي - فإن استقراء أعمال كبار الكتَّاب في هذا الْمَجال يمكن أن يُعطينا مجموعَة من الْمُؤشرات لخَصائص هذه اللُّغة ، مثل الْمَيل إلى استخدام الجُمل القصيرة ذات الإيقاع السريع ، والاستِغناء غالبًا عن أدوات الربط بين الجمل الْمُتتالِية ، واختِيار الصُّور الْمُكثَّفة الحادَّة ، والْمَيل عند كثير من كتاب القصة القصيرة ، إلى أن تكون بعض جملهم قريبةً من لُغة الشِّعر حتى في الْمُوسيقى . وهذه الخَصائص لا تكتسبها اللُّغة عَفوًا ولا لذاتِها - وإنما لأنها خصائص تَتناسَب مع الهَدف الذي تُريد القِصَّة القصيرة أن تؤدِّيه من تكثيف الْمَشاعِر وتَوجيهها نحو هدف معين وحول موقف معيَّن .

ولغة الْمَجموعَة التي بين أيدينا يتحقَّق فيها بعض من شُروط اللُّغة الجيدة في القصة القصيرة دون شَك ، وتفتقر إلى بعضها الآخر دون شك كذلك .

فمن السِّمات الجيدة هنا ، القُدرة على تَتبُّع التفاصيل الدَّقيقة ورسم لوحات محسوسة من خلالها ،ويمكن أن نلاحظ هذه الظاهرة على نحو خاص في مفتَتَح معظَم القِصص ، حيث يكون الكاتِب محتَشِدا لِلَحْظة البدء مختزنا للصُّور التي تُشكِّل الخلفية العامة : « سجا الليل وأخذ ينشر ألويته السوداء الثقيلة على الْمَدينة ..... ويدٌ مخضَّبة بالحِنّاء تحتَضِن وجهًا عبوسًا ، غمست مرفقها على فخذه كالوتد وغَدت أشْبه بالْمُثلَّث . » أو مثل أن نجد في مطلع آخر : « كان حُلما جميلاً دغدغ أعماقه فأيقظه من سُباته العميق قُبيل الفجر . . ومن فوره اتَّجه نحو نوافِذ الغرفة الخَشبية ففتَحها ،

وأخذ الهواء الحبيس يتهادى في أرجاء الْمَكان يهفهف الستائر الرَّقيقة الْمَصنوعة من الأقمشَة العادِية ويموجها على الجُدران الَبُكم في صمت لا يخلو من الأنغام التي تعجز الآذان عن التقاطِها وتميزها إلا بصعوبة .»

لكن ما يمكن أن يؤخَذ على لُغة هذه الْمَجموعة ، هو إغراقها فيما يمكن أن يسمى « باللغة الرومانسية » دون داع في معظَم الأحايين ، ومع أن الصِّيَغ اللغوية التي تختار في هذه الْمَواقف قد تكون جميلَةً في ذاتها إلا أنَّها لا تضفي على العَمل جمالاً ، بل إنَّها على العكس قد تعطِّل نموّه وتَقدمه أو تتناقَض مع مَضْمونه ، ففي أحد الْمَواقِف الْمُحْزنة في قصة (الحبل) عندما يكتَشف الوالد أن ابنه يعود إلى البيت مخمورًا ، وينسحب هو إلى الحقل حزينًا مقهورا : « يتكئ على جذع الشجرة الضَّخم كالذي أنهكه التَّعب والإعياء ، بينما أخذ الصبح يمزِّق الرِّداء الباهِت ويكشف أسْرار الكون وجمال الطبيعة .» و واضح أن صفة « جمال الطبيعة » لا تناسِب الْمَوقف على الإطلاق بل تتصادم معه .

وعندما يلتقي رجلان للمرة الأولى في قصة « ضحية الشهر الرابع » ويركبان معًا سيّارة . . ولا يجد أحدهما كلمة يَفتَح بها الحديث ، ويكسر بها حِدَّة الصمت ، ويتوقَّع القارئ خلال هذا الْمَوقف أن يقول أحدهما للآخر كلمة مقتَضَبَة مثل : « إن الجو حارّ » . . أو « هذه الْمَنطقة وَعْرة » . . إلخ . . ونُفاجأ أن أحدهما يبدأ الحوار بهذه الجملة : « إن هذا الغَسق الغامِر الذي يَلفّ هذه الصَّحراء الواسِعة يبعث النَّشوة في الصُّدور ويجعل ليالي المرء أشبه بالحلم الرائع البهيج في هذا الأفُق الشاسع .» إن هذه الجملة الطويلة نموذج لفكرة أن جمال اللغة ليس جمالا مطلقًا ، وإنما هو جمال نِسبي يتحدَّد تبعًا للموقف الذي تُختار الكلمات له .

إن الولع بإيراد الكلمات الجميلة في ذاتها يدفع الكاتِب في كثير من الأحايين إلى أن يوردِ من الصِّفات ما لا يريد ، وإلى أن يُضخِّم الْمَوقف في

كثير من الحالات أكثر مما ينبغي ، ففي أحد الْمَواقف في ختام قصة « الْمَجنون » ، يباشِر رجل الشرطة التحقيق ثم يدقّ جرس الهاتِف في مكتبه ، ورنين الهاتف يكون مزعجًا ومفاجئًا إذا دُقّ في حجرة النوم في الثالثة فجرًا ، لكنّه عندما دُقّ على مكتب شرطي أثناء عمله يُدهِشُنا أن يُصوِّر على هذا النحو : « وعلى نحو مفاجئٍ أخذ رنين الهاتِف يمزِّق هَدْأة الصُّبح . . . وانسابَتْ كلمات الْمُتحدِّث عبر أسلاكه كالسَّيل . . . وبراكين الحسْرة قد كبَحَت جماح العِزَّة والكبرياء في نفسه . »

إن هذا النَّوع من الأداء اللُّغوي ينتَشر في كثير من قِصص هذه الْمَجموعة وفي إنتاج أحمد بلال بصفة عامَّة ، وهو يجعل الحَدث القصصي في كثير من الأحايين يبدو وكأنه ينقض بخُطى راقِصَة بدلاً من تحرُّكه بخُطًى ثابتة ، ويجعله في أحايين أخرى يلفّ حول نفسه ويقدِّم انطباعات ، لعلَّها ليست هي التي يُريدها الكاتِب على وجه الدِّقة .

لقد ركّزت على هذه النُّقطة الأخيرة لأنني أعتَقد أنها سلاحٌ ذو حدَّين ، فقوَّة اللغة وجمالها شيء مطلوب ، والكاتب يملك الكثير من الطاقة في هذا الْمَجال لكن تَوجيه هذه الطاقَة وحُسن استِغْلالها وعدم تعارُضِها مع العناصر القَصصية الأخرى ، وإيرادها في تَناغُم وانسجام معها – هو الذي يَنبغي أن يُبْذَل – في سبيل الحصول عليه – مزيدٌ من الجُهد .

وبعدُ . . . فلقد سَعِدت قبل القارئ بالنظر في هذه الْمَجموعة ، وأنا أعتقد أنَّها تستحق من القارئ كلَّ العِناية ، وتَعِده بقَدْر كبير من الْمُتعة ، وهي قبل كل شيء تمثِّل خُطوة هامَّة من خُطوات الإبداع في فن القِصَّة القصيرة في الأدب العماني ، وتبشِّر بكُل الخير لهذا الأدب وذلك الأديب .

الفصل الثالث

عناصرِ التَّكثيف والتَّغريب في القِصَّة القَصيرة

قراءة في مجموعة قَصصِية لزينب الكُرْدي

تظَل القِصة القصيرة جنسًا أدبيًا يبحث عن هُوِيَّته وملامِحه في الأدب العربي حتى الآن ،على الرَّغم من مُرور قُرابة ثلاثة أرباع القرن على ظُهور الكتابات الأولى لهذا الجِنس في الأدب العربي ، ومن هُنا فلا غرابَة في أن تُضيف كلُّ مجموعة قصَصية جيِّدة ملمحًا جَديدًا لهذه الصّورة الْمُرتقبة أو أن تؤكِّد ملمَحًا طرحَته مجموعات سابقة عليها ، أو أن تُثير النِّقاش من جديد حول بعض القَضايا الْمُعلَّقة في هذا الْمَيدان .

والْمَجموعَة القصصية التي بين أيدينا هي مجموعة الأديبة السودانية زينب الكُردي والتي صدَرت عام ١٩٨٥ ، في القاهرة بعنوان « عيوني الليلة لا تُعطي دمعًا » . وهي مجموعة متوسِّطة الحَجم (١٠٨ صفحات) من القَطع الْمُتوسِّط تَضم ثماني قِصص ، هي : (في اتجاه الشجرة) ، (في مواجَهة الحائط) و(مثلكم يتأرجح قلبي في الليل) و(رغبة أخيرة) و(عيوني الليلة لا تعطي دمعا) و(المهم) و(الجني) ، و(بالمندار) . وقد بدأت بإيراد عَناوين قِصص الْمَجموعة لكي أسجل لها وعليها ملاحظتين، الأولى : أن ثلاثة من هذه العناوين يتشكل من كلمة واحدة (المهم) و(الجني) و(بالمندار) ، و واحدة منها يتشكل من كلمتين (رغبة أخيرة) واثنتان يتكونان من ثلاث كلمات (في

اتجاه الشجرة) (في مواجهة الحائط) . ولنلاحظ أننا حتى الآن سواء على مستوى الكلمة أو الكلمتين أو الثلاث ، أمام جُمل ناقصَة من الناحية النَّحوية ، جُمل تتطَلَّب دائمًا من القارئ أن - يُكمِل شيئًا ، وأن يتخيَّل شيئًا ، أن يبحث للمبتَدأ عن خَبره وللجار والمَجرور عن متعلَّقه ، أي أن يُبدع -ولو على نحو قليل - في مُحاذاة الكاتِب أو على الأقل أن يتأهَّب معه للحظَة الإبداع ، وهي لحظة ظَمأ يسعى للارتْواء ، نقص يَسعى للإكمال . أما العنوانان الباقيان فيتكوَّن كلٌّ منهما من خمس كلمات ويشكِّل جُملاً تامَّة من الناحِية النَّحوية : (مثلكم يتأرجَح قلبي في الليل) و(عيوني اللَّيلة لا تعطي دمعًا) . ولا شك أن قارئ عُنوان القِصَّة القَصيرة « الطَّويل » على هذا النحو يَصدِمُه شيء غامِض مهم ، لعل تفسيره من الناحية اللُّغوية كما ذكَرت يعود إلى اكتِمال الجُملة النحوية ، التي يحسن أن تظَل ناقصة مشوِّقة في حالة القِصة القصيرة ، والتي يتوقَّف على كمالِها إطفاء كثير من ألوان التوقُّع والظَّمأ عند القارئ الذي يكاد يَعرف ملخَّص الحكاية أو يتنبَّأ بها من خلال العُنوان الطويل .

إن المُوازنة بين العَناوين القصيرة والعناوين الطويلة قد توقفنا على الخاصِّية الأولى التي تتميَّز بها لُغة القِصة القصيرة وهي خاصِّية « التَّكثيف » والتركيز اللغوي ، ولا بد من الاعتِراف بأن قدرًا جيدًا من هذه الخاصية يتحقَّق خلال هذه القصص ، ويجعَلها في كثير من الأحيان تقتَرب من لُغة الشُّعراء أو تلتَحِم بها ، بل ويجعَل بعض مقاطِعها تتحَول في بعض الأحيان إلى شعر مَوزون . ونَستطيع أن نُعيد تَوزيع إحدى الفِقْرات على طريقة كتابة الشِّعر ، في قصة : (مثلكم يتأرجَح قلبي في الليل) . وفي لحظة توتُّر حاد يجيء على لسان البطلة هذه الكلمات :

« أعبر وحدي دائرة العُمر المُظلم

فجأة
طردَتْني الرّيح الوحشيَّة
من بيتي الفِضّي القائِم
عند حُدود القَمر السابع
وبكَتْني حتى الأرصِفة الأسْمنتيَّة .
آهٍ لو تدرين
معنى أن يبكيك الناس
معنى أن تفرغ آخر طَلقة
ويَصير الْمُنتَصِر الْمِغْوار
أكثَر من مَهزوم . »

إن هذه الفِقرة تتحوَّل بهذه الطريقة إلى قصيدة قصيرة من بحر الْمُتدارَك (الصورة التي تسمّى فيه بالخَبَب وهي : فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ . . . إلخ) . وهذا الْمِثال يُثير هذه الظاهِرة التي تتكرَّر كثيرًا في إنتاج القصَّة القصيرة في الأدب العربي . وأذكر أنَّني رصَدت . مؤخَّرًا في إحدى الْمَجموعات القصَصية مجموعة (زمن الفيضان) لعلي عيد – نحو ثماني قصائد قصيرة من هذا النوع . . . فلماذا هذه الظاهِرة ، وإلى أي حَد يمكن أن تسهِم في بناء القصة القصيرة أو أن تعطِّل هذا البناء ؟

يبدو أن لحظَة التوتُّر الشديد تقِف وراء البَحث عن النَّغم ، وتلك نظرية قديمة وشائعة ، فالإنسان في لحظات توتُّره في حَياته العادِيَّة يَخرج الكلام من فمه منغَّمًا وموزونًا ، ويمكن الرجوع إلى اللغات الحية والعاميات في هذا الشأن ، فلحظات تبادل الشتائم في ساعات الغضب ، وعلى نحو خاص بين النساء ، تأتي دائمًا في شكل موزون (فيما يسمى في العامية الْمِصرية بالرَّدْح) ، ولحظات البُكاء على الْمَيت (التَّعديد) – تأخذ في الطُّقوس النسائية

شكل الكلام الْمَوزون بطريقة عَفوية ، وكذلك لحظات البهجة الغامِرة والثناء والدعاء . ولا شكَّ أن هذه الأمور تمثل جزءًا من الطقوس القديمة في نشأة شعر الأهاجي والْمَدائح . ولكن الذي يعنينا هُنا أن القصة القصيرة الآن ، تقترب من النغمة التي يعزف عليها الشعر ، وتجد نفسها في بعض الأحايين تصعد بلحَظات التوتُّر حتى ذروة معينة فيها ، وعندها من الطبيعي أن تتفَجر بعض الكلِمات نغمًا ، وذلك قد يفسِّر جزءًا من شُيوع الْمُوسيقى الشِّعرية في بعض مقاطع القِصص القصيرة كالمقطع الذي أشرنا إليه من قبل .

لكن يبقى أن القصة القصيرة ليست شعرًا – وإن اقتربت منه – إنها في الواقع تقَع في مرحلة وسَط بين الحِكاية والشعر ؛ وهي من ثَم في حاجَة إلى أن تأخُذ من الحكاية بعضَ عناصِر الامتِداد والتقدُّم والإدلاء بمعلومات . وإلى أن تأخذ من الشعر بعض عناصِر الدَّوران والالتِفاف والتَّعمُّق ؛ ومن هنا فهي في حاجة إلى أن تخفِّف من الوزن عندما تتعامَل مع العناصِر الأولى ، عناصر الحكاية وما تتطَلَّبه من امتداد ، والذين يَقعون من القصّاصين في أسْر الْمُوسيقى الشِّعرية ،حتى في لَحظات الحِكاية ، يبدو بناؤُهُم القصَصي مثل الراقِص الذي يمشي في الشارع بخُطى راقِصة ، لكن القِصة في الْمُقابل تحتاج إلى تَنغيم موسيقي في لَحَظات الدَّوران والتعمُّق ، والذين تَخْلو لحظاتُهم تلك من لْمَسة شِعرية ، تبدو لحظات التأمل عندهم وكأنَّها لحظات تأمُّلٍ فلسَفي جاف .

إن الْمَجموعة التي بين أيدينا تعرف كيف تُراوح مراوَحة جيِّدة بين هَذين اللونين من ألوان الأداء ، فتتلافى بذلك الوُقوع في كثير من الأحايين في إطار التَّزيين الْمُتعمَّد أو التَّفكير الفلسَفي الْمُجرَّد .

إن جزءًا من جَودة اللغة هنا يكمُن أيضا في اعتمادها على الصورة الموحِية وعلى الرَّمز الدَّقيق ، ولنقرأ هذا الْمَقطع الصغير الذي يتحقق فيه جودة ربط

العالم الداخلي بالعالم الخارجيّ من خلال الصور الْمُوحِية: « كما أقنعت نفسي بأن الجَلَد قدري - كما هو قدر كل سكان مدينتي - حاولت أن أقنع نفسي بتقبُّل وضعي الجديد ، لم أستَطع ، بدأت مع تكرُّر الْمُحاوَلة وتكرُّر الفشَل أتضاءل ، أتحول إلى كائن هُلامي ، إلى دودة محاصَرة داخِل عُلبة زجاجية تُطل على العالَم في بلادة من خلال عالَمِها الزُّجاجي ، دودة ترى ، تسمع ، تأكل ، تتناسل ، إلا أن كل ما يحدث خارج عالَمِها لا يخصُّها . أحيانا وللحظة وعي خاطِفة أتوهَّم أنه يخصُّني ، وعندما يحدث ذلك أشعُر كما لو أن قوة ما تعتَصِر قَلبي في قسْوة ، وأموء كهِرَّة افترسوا وليدَها أمام عينيها . »

أما الرمز الدقيق الجيد فإنه يتحَول في بعض الأحيان إلى العصَب الرئيسي لقصة بأكملها ، ويتَّضح ذلك جيدًا في قصة (رغبة أخيرة)، حيث يمثل فستان مُعيّن محوَر حياة البطلَة على مستوى السَّعادة والشَّقاء والتحولات الكُبرى ، فالفتاة التي تحب السينما وترى في أحد الأفلام هذا الفستان على جسَد إحدى الْمُمثِّلات الأجنبيات تحلم أن تشتري مثيلا له ، وتُفصح لأمها عن رغبتها فتَعِدها بأن تفاتح أباها في مناسبة العيد لكي يشتريه لها ، ولكن الأحداث تتَغيّر فجأة فيموت الأب قبل العيدِ بأيام ويتوارى حُلم الفُستان في الأعماق لكنَّه لا يختَفي ، فسوف يعود للظُّهور مرة أخرى عندما تخرُج الفتاة من الجامعة تخجَل من مجرَّد التصريح بالحُلم، لكنَّها عندما تتوثَّق علاقَتها بابن خالتها تصارحه في لحظة بهذا الحلم القديم وعندما يهم بشرائه لها ترفُض في عِناد فهو حلمها الخاصّ . ويولَد الخِصام بينهما من وراء هذا الرَّفض ، وخلال ذلك يسافِر هو إلى الحَرب ويختَفي ويظَل حلم الفستان القديم كامِنًا تُحاول أن تحقِّقه عندما تشتَري الفستان بعد سنوات لابنَتِها الصَّغيرة التي ترفُض ارتداء هذا « الْمُوديل » القديم ، فتكتَفي البطلة بطَلب شيء واحد

منها، أن تسمَح لها بالتقاط صورة للطِّفلة والفُستان !

إن جودة الرَّمز هنا جَعلته يصمُد لأحلام الْمُراهَقة ، وصَلابة الفَتاة ، وغضَب العاشِقة ، وحَنان الأم ، والرَّغبة في التمسُّك بأهداف الأطلال ، وهو مِن خلال هذا كله يعكس التقابل بين الثوابت والْمُتغيِّرات في النفس البشرِيَّة .

لكن هذه اللُّغة الْمُكثَّفة الْمُوحِية على طول الْمَجموعَة القصَصية يعيبُها شيء خَطير ويظهر في كثير من صَفحات الْمَجموعة ، وهو كثرة الأخطاء النَّحوية . وهي ظاهِرة لا يمكن الاعتِذار عَنها ولا التَّهوين من شأنِها ، فالأدب عمَل لُغوي بالدَّرجة الأولى ، والأعمال الجيدة منه على نحو خاصٍّ ، ينبَغي أن تكون نموذجًا يُحتذى . وعندَما يَقرأ الإنسان هذه الفقرة مثلا : « استمرَّت رحلتي خمس وثلاثون سنة (صحتّها: خمسا وثلاثين) رغم الأهوال تجلَّدت، كانت حَدقَتَيْ عيناي مفتوحَتان (الكلمات كلها خطأ وصحتها كانت حدقتا عيني مفتوحتين) . . إلخ . » أو يقرأ في موضوع آخر : « لكن يداي ظلَّت مكانهما . » (صحتها ، يدي) ، « أو أكثر من خمس جنيهات . » (خمسة) . . إلخ - عندما يقرأ الإنسان هذه الأخطاء يُحس أن الصّورة الفنية الجيدة التي بَذلت الكاتِبة جُهدًا طيبًا في صِياغتها مهدَّدة بالانكِسار . ويتضاعَف الإحساس عندما يجِد القارئ بالفِعْل أنه أمام عمل جيدٍ لا ينبَغي أن يحدُث فيه مثل هذا النقص .

إن الوسائل الفنية التي تعتَمد عليها الْمُؤلِّفة وَسائل غنِية ومتعدِّدة وأبرزُها اللُّجوء إلى « التغريب » في الإطار العام وفي التَّفصيلات التي ترسمها لعوالِم الشخصيات التي تدور فيها ، فالأبطال دائمًا متأهِّبون لسَفر أو قادِمون منه أو فارّون من أماكنهم أو راحِلون عنها بأجسادهم أو أرواحِهم ، ويتحقَّق ذلك سَواء في القصص التي تُرسَم فيها حدود الْمَكان بطريقة عامة ، كما يحدث

في القصة الأولى (في اتجاه الشجرة) ، حيث نجد البطلة تحاول أن تهرب من الْمَدينة ، ويطاردها الصَّوت الذي تهرب منه على الحُدود من خِلال الْمِذياع)، ولا يفدَ ما يوحي عن الْمَكان إلا عبارة مثل: « وبلا وعْى طوَّحت بالجِهاز الصَّغير في الهواء ليستَقر في أعماق الخَليج . » أ وكان هذا التَّحديد للمَكان واضحًا كما حدث (في مواجَهة الحائِط) : « الحقيقة لم يكن في برنامجي أن أمُر على الجَزائر . . صديق وأنا في باريس حكى لي عن روعَة الجزائر في الشتاء . » أ وكان هذا التغريب حول إطارِ الحدث كما يحدُث في اللوحات الدقيقة التي وردت في (مثلكم يتأرجح قلبي في الليل) : « صعدت الدَّرج الرُّخامي الأسود أمشي في مَمرّات طويلة قاتِمة وأنا أتفرَّس حولي عَلّني ألْمَحها ، بدا لي وَقْع خُطواتي على الرُّخام مزعِجًا ومخيفًا ، ممر يقودُني لآخر أشد منه قَتامة وكآبة ، من بعيد أسمع أنين الشاب ، فأتوقف للحظَة ثم أتابع ، محلات غريبة متواصِلة وكأنها هُجرت للتَّو من أصحابها وزبائِنها . » ويمتَد هذا التغريب ليشمَل كذلك الشَّخصيات التي تُستَدعى إلى مسرَح الأحداث مختَرِقةً حواجزَ الزَّمان والْمَكان والْمَألوف في بعض الأحايين ، ففي القصة الأولى في هذه الْمَجموعة (في اتجاه الشجرة) تستقبِل البطَلة في لحظة قلق وتوتُّر نفسيٍّ واحدة من هذه الشخصيات الميتة . وتلجأ الكاتبة مرة أخرى إلى نفس تِكنيك استدعاء الْمَوتى في قصة (مثلكم يتأرجح قلبي في الليل) عندما تعود أختها الْمَيتة إلى الظهور في عرض الطريق فتلتَقِطها بسيارتها وتتناول معها حديثًا طويلا هي وبنتاها قبل أن تختَفي الأخت من جديد .

إن هذه اللَّون من التغريب على مستوى الْمَكان والزمان والإطار والشَّخصيات يُساعِد على خَلق جَوّ تفرُّد اللحظة الخاصَّة ، وعلى وحشة هذه اللحظة أحيانًا ، وذلك كلُّه من شأنه أن يُهيِّئ الْمُناخ الفنّي لذلك الجنس الذي

لا ينمو نموًّا حقيقيًا إلا على حَواف الْمُجتَمع وعلى هوامِش الأحداث ، وفي اللَّحظات الْمُتفرِّدة غير الشائعة . فإذا أضيف عناصر التَّكثيف في اللُّغة والصّورة والرَّمز ، والتَّكنيك الْمُسيطِر في التعامُل مع الشخصيات والزمن – استَطاع هذا الجِنس الأدبي أن يعطِيَنا قَدرًا من الْمُتْعة الحقيقِيَّة . ولقد استطاعَت هذه الْمَجموعة بالفِعل أن تقدِّم قدرًا طيبًا من هذا كُلِّه .

الهوامش

هوامش الباب الأول

الفصل الأول

(١) **التوحيدي ، أبوحيان** : الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين. بيروت ، دار مكتبة الحياة. ج١ ، ص ٢٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٣٠ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٦٦ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٣ .

(٥) **الحصري** : زهر الآداب ، تحقيق زكي مبارك. بيروت ، دار الجيل. ص ٣٠٥ .

(٦) **أحمد درويش**: ابن دريد الأزدي وتأثيره في الدرس والنص الأدبي. مسقط، ١٩٩٢ .

(٧) **ميتز ، آدم**: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع ، ص ٤٤٢ .

(٨) **التوحيدي ، أبو حيان** : الإمتاع والمؤانسة . ج ٤ ، ص ١٩٦ .

(٩) **ياقوت الحموي**: معجم الأدباء. بيروت ، دار الكتب العلمية. ج ٢ ، ص ٣٠٠ .

(١٠) المصدر السابق.

(١١) **التوحيدي ، أبو حيان**: الإمتاع والمؤانسة . ج١ ، ص ٢٠ .

(١٢) **ياقوت الحموي**: معجم الأدباء . ج ٤ ، ص ٢٩٩ . (١٣) المصدر السابق.

(١٤) **التوحيدي ، أبو حيان** : الإمتاع والمؤانسة . ج ١ ، ص ٢٢٥ .

(١٥) المصدر السابق . ج ١ ، ص ٢٢٥ . (١٦) المصدر السابق.

(١٧) المصدر السابق . ج ١ ، ص ١٠ .

(١٨) **شوقي ضيف** : الفن ومذاهبه في النثر العربي. ط ١١ القاهرة ، دار المعارف . ص ٢٠٢ .

(١٩) **التوحيدي ، أبو حيان**: الإمتاع والمؤانسة . ج ١ ، ص ٢٦ .

(٢٠) المصدر السابق . ج ٢ ، ص ١٣٠ .

(٢١) **Barthes, Roland:** *Introduction à l'analyse structurale des récits.* Paris, Edition de Seuil, 1981. p. 7.

(٢٢) **التوحيدي ، أبو حيان**: الإمتاع والمؤانسة . ج ١ ، ص ٢٢٦ .

(٢٣) **ياقوت الحموي**: معجم الأدباء . ج ٤ ، ص ٣١٠.

الفصل الثاني

(٢٤) **ابن القارح**: رسالة ابن القارح ، تحقيق عائشة عبد الرحمن . ط ٨ القاهرة ، دار المعارف . ص ٥٥ من طبعة رسالة الغفران .

(٢٥) يستخدم أبو العلاء في التعبير عن القصيدة عدَّة مصطلحات في رسالة الغفران ، ومن بينها مصطلَح (الكلمة) في مثل قوله في الحوار مع امرئ القيس: « أخبرني عن كلمتك الصادية والضادية والنونية » ، ثم يذكر مطالع نصوص بهذه القوافي . انظر رسالة الغفران، ص ٣١٥.

(٢٦) المصدر السابق ، ص ١٤٠ .

(٢٧) كان الإسراف في هذه التقنية مثار جدل بين النقاد المحافظين والشعراء المجدِّدين ، كما حدث في قضية الجدل حول شعر أبي تمام .

(٢٨) **أبو العلاء المعري**: رسالة الغفران ، ص ١٤٠ .

(٢٩) المصدر السابق ، ص ١٤١ .

(٣٠) المصدر السابق ، ص ١٤١ .

(٣١) المصدر السابق ، ص ١٦٤ .

(٣٢) المصدر السابق ، ص ١٦٦ .

(٣٣) المصدر السابق ، ص ١٦٧ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ١٩٨ .

(٣٥) المصدر السابق ، ص ١٩٨ .

(٣٦) المصدر السابق ، ص ٢١٢ .

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٢٣٣ .

(٣٨) المصدر السابق ، ص ٢٨٨ .

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٢٨٩ .

(٤٠) المصدر السابق، ص ٢٠٤ .

(٤١) المصدر السابق ، ص ٢٠٦ .

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٢٢٤ .

(٤٣) المصدر السابق ، ص ١٧٨ .

(٤٤) المصدر السابق ، ص ١٨٢ .

(٤٥) المصدر السابق ، ص ٢١٥ .

(٤٦) المصدر السابق : ص ٢٣٧ .

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٢٨٦ .

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٣٩٣ .

(٤٩) المصدر السابق ، ص ٣٠٥ .

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٨١ .

(٥١) المصدر السابق ، ص ٢٨٣ .

(٥٢) **مصطفى ناصف**: محاورات مع النثر العربي . سلسلة عالم المعرفة ، سنة ١٣٩٧ (العدد ٢١٨) . ص ٢٥١ .

(٥٣) **Barthes, Roland:** *Poétique du récit.* Paris, Edition de Seuil, 1981. p. 7.

(٥٤) انظر فهارس الأعلام في طبعة عائشة عبد الرحمن ، ص ٥٩٥ وما بعدها .

(٥٥) **أبو العلاء المعري**: رسالة الغفران ، ص ٣٦٤ .

(٥٦) المصدر السابق ، ص ٣٦٧ .

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٣٠٤ .

(٥٨) المصدر السابق ، هامش ص ٣٠٤ والمراجع المبينة به .

(٥٩) المصدر السابق ، ص ٣٠٧ .

(٦٠) المصدر السابق ، ص ١٦٨ .

(٦١) المصدر السابق، ص ١٧٨ - ١٨١ . بتصرف : يسير .

(٦٢) المصدر السابق ، ص ٢٤٨ .

(٦٣) في طبعة بنت الشاطئ ، من ص ٢٤٦ إلى ٢٦٢ .

الفصل الثالث

(٦٤) **Van Tieghem, Philipe:** *Dictionnaire de littératures. Tom II.* Paris, PUF, 1968. p. 1912.

(٦٥) **الحصري القيرواني ، أبو إسحاق إبراهيم بن علي**: زهر الآداب وثمر الألباب ، مفصل ومضبوط ومشروح بقلم زكي مبارك ، حققه وزاد في تفصيله وضبطه وشرحه محمد محيي الدين عبد الحميد . ط ٤ بيروت ، دار الجيل ، ١٩٧٢ . ج ١ ، ص ٣٠٥ .

(٦٦) رسائل البديع ، ص ٤٧ ، ٣٨٩ ، ٣٩٠ ، ٥١٦ ، نقلا عن الحضارات الإسلامية في

القرن الرابع ، ص ٤٤٢ .

(٦٧) **الهمذاني ، أبو الفضل بديع الزمان** : مقامات بديع الزمان ، شرح محمد عبده المصري . ط ٢ بيروت ، الدار المتحدة للنشر ، ١٩٨٣ . ص ٦ .

(٦٨) **ميتز ، آدم** : الحضارة الإسلامية في القرن الرابع ، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة . ص ٤٤٢ ، هامش ٢ .

(٦٩) حول دلالات الأعداد على المبالغة في اللغات والآداب العالمية ، انظر كتابنا الأدب المقارن النظرية والتطبيق ، مبحث ألف ليلة وليلة . القاهرة ، مكتبة الزهراء ، ١٩٨٥ .

(٧٠) **شوقي ضيف**: المقامة . ط ٥ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٠ . ص ١٦ وما بعدها .

(٧١) **مارون عبود**: بديع الزمان الهمذاني. ط ٥ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٠. سلسلة نوابغ الفكر العربي . ص ١٨ .

(٧٢) لمزيد من التفصيل حول هذه القضية انظر : **محمد غنيمي هلال** : النقد الادبي الحديث ، ص ٤٩٦ ؛ وكذلك كتابه الأدب المقارن ، ص ٢٢٣ ، وما بعدها ؛ وانظر كذلك : **شوقي ضيف**: المقامة ، ص ١٦ وما بعدها ؛ **وزكي مبارك** : النثر الفني في القرن الرابع ، ص ٢٤٨ ؛ **وبروكلمان** : دائرة المعارف الإسلامية ، مادة : مقامة .

(٧٣) **الحصري القيرواني** : زهر الآداب وثمر الألباب . مقدمة الطبعة الأولى .

(٧٤) انظر القصة في : العقد الفريد **لابن عبد ربه** . ج ٦ ، ص ٣٠٤ وما بعدها ، منشورات دار مكتبة الهلال ، تقديم خليل شرف الدين – بيروت ١٩٨٦ . ويلاحظ أنه لم تأت في رواية العقد الفريد الإشارة بوضوح إلى ابن دريد على أنه صاحب الرواية ، وإنما أشير إلى أبي بكر. وكذلك فعل ابن عاصم الغرناطي في كتابه حدائق الأزاهر تحقيق الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم ، المكتبة العصرية بيروت ١٩٩٢ . وفي المسألة إذن نظر.

(٧٥) **القالي ، أبو علي**: الأمالي، ج٢ ، ص ٢٧٦ .

(٧٦) المصدر السابق . ج ١ ، ص ٨٠ .

(٧٧) المصدر السابق . ج ١ ، ص ٩٢ .

(٧٨) المصدر السابق . ج ١ ، ص ٢٣٠ .

(٧٩) المصدر السابق . ج ١ ، ص ١٥٢ .

(٨٠) المصدر السابق . ج ٢ ، ص ٩٨ .

(٨١) المصدر السابق . ج ١ ، ص ١٢٦ ، ١٣٤ ؛ ج ٢ ، ص ٢٨٩ .

(٨٢) المصدر السابق . ج ٢ ، ص ٢٩ . (٨٣) المصدر السابق . ج ٢ ، ص ٢١ .

(٨٤) المصدر السابق . ج ٢ ، ص ٣٥ . (٨٥) المصدر السابق . ج ١ ، ص ١٢٦ .

(٨٦) لو طبق ذلك على أدعياء الشعر المجترئين عليه في عصرنا لنفدت الشياه والجمال .

(٨٧) المصدر السابق . ج ٢ ، ص ٢٦٥ .

(٨٨) **الهمذاني ، أبو الفضل بديع الزمان**: مقامات بديع الزمان ، تحقيق محمد عبده . ص ٢٢٢ وما بعدها ، و ١٤١ وما بعدها ؛ وانظر : **شوقي ضيف**: المقامة ، ص ٢٥ وما بعدها .

(٨٩) المصدر السابق ، ص ٥٢ وما بعدها و ص ١٢٨ وما بعدها .

(٩٠) المصدر السابق ، ص ٥٥ .

(٩١) **أوكنور ، فرانك** : الصوت المنفرد ، ترجمة الدكتور محمود الربيعي . القاهرة ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٠ .

(٩٢) **شوقي ضيف** : المقامة ، ص ١٨ .

(٩٣) **القالي ، أبو علي** : الأمالي . ج ١ ، ص ١٩٤ .

(٩٤) المصدر السابق . ج ١ ، ص ١١٣

(٩٥) **ميتز ، آدم**: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ، ص ٤٤١ .

(٩٦) **القالي ، أبو علي**: الأمالي . ج ٢ ، ص ٥٩ .

(٩٧) المرجع السابق . ج ٢ ، ص ٣٠٨ ؛ انظر كذلك حديث الأعرابي وهلال رمضان في الأمالي . ج ١ ، ص ٣١ ؛ والأعرابي الذي يُطلب منه مهرٌ كبير . ج ١ ، ص ٢٨٣ .

(٩٨) انظر على سبيل المثال نماذج الأحاديث : الأمالي ، الجزء الأول ، ص ٢٢ ، ٤٣ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٦١ ، ١٣٩ ، ١٩٤ ، ٢٢١ ، ٢٣٩ ؛ والجزء الثاني ، ص ١٤ ، ٧١ ، ٨١ .

(٩٩) المصدر السابق . ج ٢ ، ص ١٠٥ .

(١٠٠) المصدر السابق . ج ٢ ، ص ١٠٤ ؛ ج ١ ، ص ١٦ .

(١٠١) المصدر السابق . ج ٢ ، ص ٨٣ ، ٨٦ .

(١٠٢) المصدر السابق . ج ٢ ، ص ١٢ . (١٠٣) المصدر السابق . ج ٢ ، ص ٩٥ .

(١٠٤) انظر كتاب **أبي الفرج عبد الرحمن علي بن الجوزي** (ت ٥٩٨ هـ) :أخبار الحمقى والمغفلين . ط ٢ القاهرة ، ١٩٨٣ .

(١٠٥) انظر: **بروكلمان ، كارل** : تاريخ الأدب العربي ، ترجمة عبد الحليم النجار . ط ٤ القاهرة، دار المعارف . ص ١٨٤ .

(١٠٦) انظر: تعليق من أمالي ابن دريد ، تحقيق السيد مصطفى السنوسي . الكويت، ١٩٨٤ . ص ٥٣ .

(١٠٧) انظر: المصدر السابق ، ص ٥٩ .

(١٠٨) المصدر السابق ، ص ١٤٠ .

(١٠٩) كتاب الأمالي **لأبي علي القالي** . الطبعة الثانية ، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٤ . ص ٩٥ .

(١١٠) انظر : تعليق من أمالي ابن دريد ، ص ١٥٠ ؛ وأمالي القالي . ج ٢ ، ص ٧١ .

(١١١) انظر: تعليق من أمالي ابن دريد ، ص ١٥٠ ؛وأمالي القالي . ج ٢ ، ص ٧١ .

(١١٢) انظر : تعليق من أمالي ابن دريد ، ص ١٥١؛ وأمالي القالي . ج ٢ ، ص ٨٠ .

(١١٣) انظر: تعليق من أمالي ابن دريد ، ص ١٥٣ ؛ وأمالي القالي . ج ٢ ، ص ١٢١ .

(١١٤) انظر: تعليق من أمالي ابن دريد ، ص ١٥٣ ؛ وأمالي القالي . ج ٢ ، ص ٨٠ .

(١١٥) انظر: ص ٤٩ من مقدمة تحقيق التعليق .

(١١٦) المرجع السابق ، ص ٢١١ وما بعدها .

(١١٧) انظر : تعليق من أمالي ابن دريد ، ص ٤٩ .

(١١٨) **المسعودي ، أبو الحسن علي بن الحُسَيْن** :مروج الذهب ومعادن الجوهر ، شرح مفيد قميحة . بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٦ . ج ٤ ، ص ٤٣٥ .

الفصل الخامس

(١١٩) **ماكدونالد**: دائرة المعارف الإسلامية (النسخة العربية) القاهرة ، دار الشعب ، د.ت . ج ٤ ، ص ٢٠٩ .

(١٢٠) **ابن النديم**: الفهرست . طبعة فلوجل . ص ٣٠٤ .

(١٢١) انظر : دائرة المعارف الإسلامية ، النسخة العربية . ج ٤ ، ص ٢١٣ .

(١٢٢) المرجع السابق ، ص ٢١٢ .

(١٢٣) ألف ليلة وليلة ، مطبعة صبيح بمصر (د . ت) . ج ٣ ، ص ٢١٢ وما بعدها .

(١٢٤) تستخدم كلمة الْمَناصِف بمعنى الحِيَل ، وإظهار القدرة على تفزيع العامة أو الإضرار بهم بوسائل غير مباشرة . والكلمة عامية لعلها مأخوذة من بعض مشتقات مادة « نصف » . ومنها كما يقول صاحب القاموس المحيط ، « انتصف منه : استَوفى حقَّه منه كاملاً حتّى صار كلٌّ على النصف سواء » . و من هذه المشتقات كذلك؛ « المنصف كمقعد ومِنبر الخادِم ، وجمعها مناصِف » . القاموس المحيط . ج ٢ ، ص ٢٠٧ ، مطبعة الحلبي ، ١٩٥٢ . ويضيف المعجَم الوَسيط إلى هذه الصيغ : « أنصَف فلانًا من فلان : استَوفى حقَّه منه » . المعجم الوسيط . ج ٢ ، ص ٩٦٣ . القاهرة ، مجمع اللغة العربية ، ١٩٨٥ .

(١٢٥) **سهير القلماوي**: ألف ليلة وليلة . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٩ . ج ٢ ، ص ٢٢٩ .

(١٢٦) دائرة المعارف الإسلامية ، الطبعة العربية .

(١٢٧) انظر : **أحمد حسن الزيات** :ألف ليلة وليلة ؛ محاضرات المجمع العلمي بدمشق. ج٣؛ وانظر في عرض هذه الآراء ومناقشتها ، **شفيق معلوف**: حبات زمرد . دمشق ، ١٩٦٦ ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

(١٢٨) ألف ليلة وليلة . ج ٣ ، ص ٢١٦ .

(١٢٩) انظر لسان العرب **لابن منظور** . ج ٦ ، ص ٤٧١٠ ، طبعة دار المعارف .

(١٣٠) **Miquel, Andre**: *Sept contes des Mille et une nuits.* Paris, 1981. pp. 54 et suivants: *Sindbad.*

(١٣١) Voir: **Cohen, Cl.** : *Mouvements populaires et autonomisme urbain dans l'Asie musulmane du Moyen âge*. Leiden, 1959.

(١٣٢) انظر: معجم أسماء العرب . جامعة السلطان قابوس . مادة « دنف » . ج١، ص ٥٩٥، ومادة « شومان » . ج ١ ، ص ٩٧٠ . جامعة السلطان قابوس - مكتبة لبنان ، ١٩٩١ .

(١٣٣) انظر: **محسن جاسم الموسوي**: الوقوع في دائرة السِّحر ؛ ألف ليلة وليلة في النقد

الأدبي الإنجليزي . بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ . ص ٣٢٧ .

(١٣٤) المرجع السابق ، ص ٣٢٧ .

هوامش الباب الثاني

الفصل الأول

(١) **رفاعة الطهطاوي** : تلخيص الإبريز في تلخيص باريز ، ص ١٩٣ .

(٢) **Louca, Anowar:** *Voyageurs et écrivains égyptiens en France au XIX*^{è} *siècle.* p. 88 et Suivantes.

(٣) **علي مبارك** : الأعمال الكاملة « علم الدين / المقدمة » ، دراسة وتحقيق محمد عمارة . بيروت ، الموسوعة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٩ . مج ١ ، ص ٢٣١ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٣١٨ - ٣٢٠ . (٥) المرجع السابق ، ص ٣٢ .

(٦) **حامد طاهر** : الفلسفة الإسلامية؛ مدخل وقضايا . دار الثقافة العربية ، ١٩٩١ . ص ١٥١٠ وما بعدها .

(٧) المرجع السابق ، ص ١٩٥ .

(٨) **عبد البديع عبد الله** : علي مبارك وعلم الدين والخمائر القصصية المبكرة .

(٩) **علي مبارك** : الأعمال الكاملة « علم الدين / المسامرة التسعون » . مج ٢ ، ص ٢٨٥ .

(١٠) المرجع السابق . مج ١ ، ص ٤٦١٠ وما بعدها .

(١١) **Louca, Anowar:** *Voyageurs et écrivains égyptiens en France au XIX*^{è} *siècle.* p. 89.

(١٢) **علي مبارك** : الأعمال الكاملة « المقدمة » ، ص ١٢٥ وما بعدها .

(١٣) **أحمد درويش** : الأدب المقارن ؛ مبحث ألف ليلة وليلة . ط٢ القاهرة ، دار الثقافة العربية ، ١٩٩٢ .

(١٤) **علي مبارك** : الأعمال الكاملة « علم الدين » . مج ٢ ، ص ٣٨٥ .

(١٥) المرجع السابق ، ص ١٤١ . (١٦) المرجع السابق ، ص ٦٠٤ .

الفصل الثاني

(١٧) **يحيى حقي**: ناس في الظل وشخصيات أخرى . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ . ص ٩ .

(١٨) المرجع السابق ، ص ١٦٥ .

(١٩) **يحيى حقي**: دمعة فابتسامة . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧ . ص ١٤١ .

(٢٠) المرجع السابق ، ص ١٤٧ .

(٢١) **يحيى حقي**: خطوات في النقد . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ . ص ١٠ .

(٢٢) **محمد مندور** : النقد والنقاد المعاصرون ، « مقال : يحيى حقي ناقدًا » .

(٢٣) **يحيى حقي**: خطوات في النقد ، ص ٨ .

(٢٤) **يحيى حقي**: عطر الأحباب . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٦ . ص ٥٩ .

(٢٥) **يحيى حقي**: فجر القصة المصرية . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ .

« مقال بعنوان القصة ماضيها ومستقبلها » .

(٢٦) المرجع السابق ، ص ١٥٣ .

(٢٧) **يحيى حقي**: ناس في الظل وشخصيات أخرى ، ص ١٤٩ .

(٢٨) يحيى حقي : هذا الشعر . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ .

(٢٩) المرجع السابق ، ص ٧٤ .

(٣٠) المرجع السابق ، ص ٨٦ .

(٣١) **يحيى حقي** : أنشودة البساطة ؛ مقالات في فن القصة القصيرة . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ . مقال الفقر اللغوي ، ص ٣٦ وما بعدها .

(٣٢) المرجع السابق ، ص ٣٧ .

(٣٣) المرجع السابق، مقال « من غير تشبيه ولا تمثيل » ومقال « يمين ويسار » ، ص ٥١ وما بعدها .

(٣٤) المرجع السابق ، ص ٥٧ .

(٣٥) المرجع السابق ، ص ٦٠ .

(٣٦) **Fontanier:** *Les Figures du discours.* Paris, Flamarion, 1976.

وانظر بعض نصوص فونتانيي مترجمة في كتابنا : النص البلاغي في التراث العربي والأوربي. مكتبة غريب ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٨ .

(٣٧) **يحيى حقي**: فجر القصة المصرية ، ص ٨٧، ١٢٨ ؛ ومحمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون.

(٣٨) **محمد مندور**: النقد والنقاد المعاصرون ، ص ١٧٧ .

(٣٩) **Thibaudet, Albert:** *Physiologie de la critique.* Paris, Librairie Nizet, 1971. p. 187.

(٤٠) **يحيى حقي**: عنتر وجولييت . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ . ص ٨ .

(٤١) **يحيى حقي**: ناس في الظل وشخصيات أخرى . القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ . ص ١٧ وما بعدها.

(٤٢) **يحيى حقي**: عنتر وجولييت، ص ١١ .

(٤٣) **محمد مندور**: النقد والنقاد المعاصرون ، ص ٢٠٥ .

(٤٤) **يحيى حقي**: أنشودة البساطة ، ص ٦٨ ؛ وانظر تعليق **عبد الفتاح عثمان** على هذه العبارات في: الأسلوب القصصي عند يحيى حقي. القاهرة، مكتبة الشباب ، ١٩٩٠ . ص ١٨ .

(٤٥) **يحيى حقي**: كناسة الدكان ، إعداد ومراجعة فؤاد دوارة . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١ . ص ١٦٤ .

(٤٦) المرجع السابق.

(٤٧) **Thibaudet, Albert :** *Physiologie de la critique.* p. 130.

(٤٨) Op. cit., p. 130.

(٤٩) **يحيى حقي**: فجر القصة ، ص ١٢٧ .

(٥٠) المرجع السابق ، ص ١٢٩ .

(٥١) المرجع السابق ، ص ١٢٩ - ١٣٠ .

(٥٢) **أحمد درويش** : الأدب المقارن النظرية والتطبيق ؛ دراسة مقارنة بين روسو وهيكل . ط ٢ ، دار الثقافة العربية ، ١٩٩٢ . ص ١٩١ وما بعدها.

(٥٣) **يحيى حقي**: ناس في الظل.

(٥٤) **Etiemble:** *Comparison n'est pas raison.* Paris, 1983. p. 17.

(٥٥) **يحيى حقي**: ناس في الظل ، ص ٩ . (٥٦) **يحيى حقي**: فجر القصة ، ص ٣٤ .

(٥٧) المرجع السابق ، فصل المدرسة الحديثة ومحمود طاهر لاشين .

(٥٨) Voir: **Nadeau, Maurice :** *Histoire du surréalisme.* Paris, 1970.

(٥٩) **يحيى حقي**: دمعة فابتسامة . (٦٠) المرجع السابق .

(٦١) **يحيى حقي**: ناس في الظل . (٦٢) المرجع السابق ، ص ١٥٥ .

(٦٣) **يحيى حقي**: دمعة فابتسامة . (٦٤) **يحيى حقي**: ناس في الظل ، ص ١٦٥ .

الفصل السابع

(٦٥) **Raimond, Michel :** *Le Roman.* Paris, 1988. p. 28.

(٦٦) ألف ليلة وليلة . القاهرة ، مطبعة محمد علي صبيح ، د ، ت . مج ٤ ، قصة أبو صير وأبو قير .

(٦٧) **ابن بطوطة**: رحلة ابن بطوطة المسماة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار ، تحقيق علي المنتصر الكيلاني . بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ١٩٨٥ . ج ١ ، ص ١٢٩ .

(٦٨) **ابن جبير** ، **أبو الحسن محمد بن أحمد**: رحلة ابن جبير (رسالة اعتبار الناسك في ذكر الآثار الكريمة والمناسك) . بيروت ، دار ومكتبة الهلال ، ١٩٨١ . ص ٤٨ .

(٦٩) المرجع السابق ، ص ٤٩ . (٧٠) المرجع السابق ، ص ٤٩ .

(٧١) **يحيى حقي**: كناسة الدكان . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١ . ص ٩١ .

(٧٢) المرجع السابق ، ص ١٣٢ .

(٧٣) انظر مثلا قصة « طريق الكفار » **لمحمد عبد السلام العمري** . في مجموعة شمس بيضاء ، مختارات فصول . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ . ص ١١٥ .

(٧٤) **ابن جبير**: رحلة بن جبير ، ص ١٦ .

(٧٥) **Barthes, Roland :** *Le Degré zéro de l'écriture.* Paris, Points, 1972. p. 7.

ثبت المراجع

أولاً – المراجع العربية

١ – **ابن بطوطة** : رحلة ابن بطوطة المسماة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار ، تحقيق علي المنتصر الكيلاني . بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ١٩٨٥ .

٢ – **ابن جبير** : أبو الحسن محمد بن أحمد : رحلة ابن جبير . بيروت ، دار ومكتبة الهلال ، ١٩٨١ .

٣ – **ابن عاصم الغرناطي** : حدائق الأزاهر ، حققه وقدم له أبو همام عبد اللطيف عبد الحليم . بيروت ، المكتبة العصرية ، ١٩٩٢ .

٣ – **ابن عبد ربه** : العقد الفريد . القاهرة ، د. ت.

٤ – **ابن القارح** : رسالة ابن القارح ، تحقيق عائشة عبد الرحمن . ط ٨ القاهرة ، دار المعارف .

٥ – **ابن منظور** : لسان العرب . القاهرة ، دار المعارف .

٦ – **ابن النديم** : الفهرست . طبعة فلوجل .

٧ – **أحمد حسن الزيات** : ألف ليلة وليلة . محاضرات المجمع العلمي بدمشق .

٨ – **أحمد درويش** : الأدب المقارن النظرية والتطبيق ؛ دراسة مقارنة بين روسو وهيكل . ط ٢ القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٩٢ .

٩ – **أحمد درويش** : ابن دريد الأزدي وتأثيره في الدرس والنص الأدبي . مسقط ، ١٩٩٢ .

١٠ – ألف ليلة وليلة . القاهرة ، مطبعة محمد علي صبيح ، د. ت .

١١ – **التوحيدي ، أبو حيان** : الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين . بيروت ، دار مكتبة الحياة .

١٢ – **حامد طاهر** : الفلسفة الإسلامية ؛ مدخل وقضايا . دار الثقافة العربية ، ١٩٩١ .

١٣ - **الحصري القيرواني ، أبو إسحاق إبراهيم بن علي** : زهر الآداب وثمر الألباب ، مفصل ومضبوط ومشروح بقلم زكي مبارك ، حققه وزاد في تفصيله وضبطه وشروحه محمد محيي الدين عبد الحميد . ط ٤ بيروت ، دار الجيل ، ١٩٧٢ .

١٤ - **رفاعة الطهطاوي** : تلخيص الإبريز في تلخيص باريز . القاهرة ، د. ت.

١٥ - **زكي مبارك** : النثر الفني في القرن الرابع . القاهر ، د. ت .

١٦ - **سهير القلماوي** : ألف ليلة وليلة . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٩ .

١٧ - **شفيق معلوف** : حبات زمرد . دمشق ، ١٩٦٦ ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي .

١٨ - **شوقي ضيف** : الفن ومذاهبه في النثر العربي . ط ١١ القاهرة ، دار المعارف .

١٩ - **شوقي ضيف** : المقامة . ط ٥ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٠ .

٢٠ - **عبد البديع عبد الله** : علي مبارك وعلم الدين والخمائر القصصية المبكرة . القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة .

٢١ - **عبد الفتاح عثمان** : الأسلوب القصصي عند يحيى حقي . القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٩٠ .

٢٢ - **علي مبارك** : الأعمال الكاملة « علم الدين / المقدمة » ، دراسة وتحقيق محمد عمارة . بيروت ، الموسوعة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٩ .

٢٣ - **القالي ، أبو علي** : الأمالي . القاهرة ، د. ت .

٢٤ - **مارون ، عبود** : بديع الزمان الهمذاني . ط ٥ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٠ . سلسلة نوابغ الفكر العربي .

٢٥ - **ماكدونالد** : دائرة المعارف الإسلامية (النسخة العربية) . القاهرة ، دار الشعب ، د. ت .

٢٦ - **محسن جاسم الموسوي** : الوقوع في دائرة السحر ؛ ألف ليلة وليلة في النقد الأدبي الإنجليزي . بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ .

٢٧ - **محمد غنيمي هلال** : الأدب المقارن . القاهرة ، د. ت .

٢٨ - **محمد غنيمي هلال** : النقد الأدبي الحديث . القاهرة ، د. ت .

٢٩ - **محمد مندور** : النقد والنقاد المعاصرون . القاهرة ، د. ت .

٣٠ - **المسعودي ، أبو الحسن علي بن الحسين** : مروج الذهب ومعادن الجوهر ، شرح مفيد قميحة . بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٦ .

٣١ - **مصطفى ناصف** : محاورات مع النثر العربي . الكويت ، ١٣٩٧ هـ ، سلسلة عالم المعرفة .

٣٢ - معجم أسماء العرب . عمان ، جامعة السلطان قابوس .

٣٣ - **المعري ، أبو العلاء** : رسالة الغفران . طبعة بنت الشاطئ .

٣٤ - **ميتز ، آدم** : الحضارة الإسلامية في القرن الرابع ، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة . القاهرة ، د. ت .

٣٥ - **الهمذاني ، أبو الفضل بديع الزمان** : مقامات بديع الزمان ، شرح محمد عبده المصري . ط ٢ بيروت ، الدار المتحدة للنشر ، ١٩٨٣ .

٣٦ - **ياقوت الحموي** : معجم الأدباء . لبنان ، دار الكتب العلمية .

٣٧ - **يحيى حقي** : أنشودة البساطة ؛ مقالات في فن القصة القصيرة . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ .

٣٨ - **يحيى حقي**: خطوات في النقد . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ .

٣٩ - **يحيى حقي** : دمعة فابتسامة . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧ .

٤٠ - **يحيى حقي** : عصر الأحباب . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦

٤١ - **يحيى حقي** : عنتر وجولييت . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .

٤٢ - **يحيى حقي** : فجر القصة المصرية . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ .

٤٣ - **يحيى حقي** : كناسة الدكان . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١ .

٤٤ - **يحيى حقي** : ناس في الظل وشخصيات أخرى . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ .

ثانيًا – المراجع الأجنبية

1. **Barthes, Roland:** *Introduction à l'analyse structurale des recits.* Paris, Edition de Seuil, 1981.

2. **Cohen, Cl..:** *Mouvements populaires et autonomisme urbain dans l'Asie musulmane du Moyen âge.* Leiden, 1959.

3. **Etiemble:** *Comparison n'est pas raison.* Paris, 1983.

4. **Fontanier:** *Les figures du discours.* Paris, Flamarion, 1976.

5. **Louca, Anowar:** *Voyageurs et écrivains égyptiens en France au XIX[è] siècle.*

6. **Maurice, Nadeau:** *Histoire du surréalisme.* Paris, 1970.

7. **Miquel, Andre**: *Sept contes des Mille et une nuits.* Paris, 1981.

8. **Raimond, Michel:** *La Roman.* Paris, 1988.

9. **Thibaudet, Albert:** *Physiologie de la critique.* Paris, Librairie Nizet, 1971.

10. **Van Tieghme, Philipe:** *Dictionnaire de littératures.* Tome II. Paris, 1968.